experior ЕЛЕКТРОННА ПОРЕДИЦА ЗА МЛАДИ И УТВЪРДЕНИ УЧЕНИ В ОБЛАСТТА НА ХУМАНИТАРИСТИКАТА

ПОРТРЕТЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА НА МОДЕРНИЗМА

Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис-Асорин

Experior, vol. 2

Теодора Цанкова

Факултет по славянски филологии

СОФИЯ, 2023

Experior е електронна поредица, предоставяща възможност на млади и утвърдени учени хуманитаристи да публикуват свои рецензирани научни трудове - статии, студии, монографии, преводи на исторически значими текстове и извори (от древни и съвременни езици с изяснени права при съвременните автори) със съпътстващи (уводни или заключителни) студии.

Поредицата е инициатива на списанието за млади учени в областта на хуманитаристиката **„Филологически форум“**, издание на Факултета по славянски филологии към Софийски университет „Св. Климент Охридски

ISBN 978-619-7433-67-8
ISSN 2815-3731

© Теодора Цанкова
Научни рецензенти: проф. дфн Клео Протохристова и доц. д-р Татяна Пантева
Редактор: Гл. ас. д-р Надежда Стоянова

Електронна публикация
Факултет по славянски филологии
Филологически форум – Experior, март 2023

ПОРТРЕТЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА НА МОДЕРНИЗМА

ОСКАР УАЙЛД, ДЖЕЙМС ДЖОЙС, ХОСЕ МАРТИНЕС РУИС-АСОРИН

Experior, vol. 2

Теодора Цанкова

Факултет по славянски филологии

На родителите ми

СЪДЪРЖАНИЕ

Предисловие / 1

Увод / 3

I. Портрет. Културно-исторически бележки / 13

1. Етимология / 14
2. Определение / 19
3. Две легенди за произхода на портрета / 27
   1) Линии около сянката / 27
   2) Образи в паметта / 31
4. Исторически бележки, конвенции, практики / 33
5. Функции на портрета / 37
6. Проблематика / 43

II. Портретът в литературата. Видове / 45

1. Живописният портрет, физически инкорпориран в литературното произведение / 45
2. Литературният портрет / 49
3. Живописният портрет, представен словесно в литературното произведение / 62

III. „Портретът на Дориан Грей“ (1891) на Оскар Уайлд / 69

1. Мистър У. Х. като предшественик на Дориан Грей / 69
2. Портретът на Дориан Грей / 87
   1) Живописният портрет на Дориан Грей и Базил Холуърд / 91
   2) Живописният портрет на Дориан Грей и лорд Хенри Уотън / 100

3) Живописният портрет на Дориан Грей и Дориан Грей / 108

4) Живописният портрет на Дориан Грей и читателите / 120

IV. „Портрет на художника като млад“ (1916) на Джеймс Джойс / 119

1. Титрологичен анализ / 119

1) „Портрет на художника...“ / 121

2) „...като млад мъж“ / 132

2. „Портрет на художника като млад“ и другите „портрети“ на Джеймс Джойс / 136

1) „Портрет на художника като стар моряк“ (1932) / 137

2) „Портрет на художника“ (1904) / 140

3. „Портрет на художника като млад“ / 150

1) Миналото на изобразения индивид / 150

2) Самоосъзнаването чрез изкуството / 168

V. „Доня Инес (любовна история)“ (1925) на Хосе Мартинес Руис – Асорин / 181

1. Резюме / 182

2. Визуалните портрети на доня Инес / 187

1) Дагеротипната снимка / 187

2) Живописният портрет / 201

Заключение / 219

Библиография / 225

Резюме / 235

The Portrait in Modernist Literature (Oscar Wilde, James Joyce and José Martínez Ruiz – Azorín). Summary / 241

Предисловие

Настоящата книга е преработен вариант на дисертационен труд, защитен в Катедрата по теория на литературата към Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“ през 2012 г.

За появата на настоящата книга на бял свят съм задължена на редица хора и институции.

Признателна съм преди всичко на Софийския университет и специално на Катедрата по теория на литературата за възможността да осъществя дисертационния си проект. Благодаря на научната си ръководителка доц. Цветанка Хубенова за свободата, която ми даде, и за великодушното отношение по време на цялата ни съвместна работа. Благодаря на колегите и приятелите си във и извън катедрата, с които обсъждах изследването си – обменените с тях мисли без всякакво съмнение обогатиха труда ми.

По време на докторантурата си имах щастието да спечеля стипендия, отпускана от Фламандското министерство на образованието на Кралство Белгия. Благодарение на нея прекарах десет месеца в Католическия университет в Льовен, където разполагах с така необходимия достъп до научна литература и с не по-малко важното спокойствие за писане. Признателна съм за тази прекрасна възможност.

Изказвам сърдечни благодарности на научното жури на дисертационния си труд за внимателния прочит и уместните препоръки и забележки, които – доколкото ми беше по силите – взех под внимание при редакцията. Особено задължена съм на доц. Татяна Пантева и проф. Клео Протохристова за това, че се съгласиха да бъдат научни рецензенти и на настоящата книга. Да мога да разчитам на професионализма и колегиалната подкрепа на доц. Татяна Пантева за мен значи много. А ролята на вдъхновител и на висок образец в професионален и в житейски план на проф. Клео

Протохристова далеч надхвърля рамките на каквито и да било конкретни проекти.

Признателна съм на екипа на сп. „Филологически форум“ – най-вече на гл. ас. д-р Надежда Стоянова, която щедро прие да бъде редактор на книгата, и на гл. ас. д-р Иван П. Петров – за окуражаването да издам труда си и доверието да го публикувам в поредица *Experior*. Задължена съм на Недялка Чакалова за прецизната езикова редакция на резюмето на английски.

Благодаря на семейството си, без чиято подкрепа никое мое житейско начинание, дори и да беше постижимо, не би било удовлетворително.

УВОД

Идеята за настоящото изследване възникна от наблюдението, че в заглавията на два от знаковите романа за европейския модернизъм – „Портретът на Дориан Грей“[1] на Оскар Уайлд и „Портрет на художника като млад“[2] на Джеймс Джойс – присъства понятието „портрет“. Общата формулировка „портрет(ът) на ...“ отпраща към още едно произведение, също обвързано в титулното си означение с портрета: романа „Портрет на една дама“ [3] на Хенри Джеймс, публикуван десет години преди романа на Уайлд [4]. Сравнението помежду им позволява да се открои разликата: докато в реалистичния опус на Джеймс портретът функционира като прозирна и относително безинтересна метафора за житейския път на главната героиня Изабел Арчър, в модернистичните произведения на Уайлд и Джойс той сякаш не е лесно обозрим. Както и един нецеленасочен прочит показва, в „Портретът на Дориан Грей“ понятието се отнася преди всичко към конкретната живописна картина, чиито разнородни функции са определящи за повествованието. В „Портрет на художника като млад“ значими произведения на визуалните изкуства липсват, поради което портретът придобива изцяло преносно

[1] Оригиналното заглавие на романа на Уайлд е *The Picture of Dorian Gray*, буквално „Картината на Дориан Грей“. Безспорно е обаче, че в случая картината е портрет. Импликациите на лексемата *picture* са коментирани в III глава.

[2] Оригиналното заглавие е *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

[3] Оригиналното заглавие е *A Portrait of a Lady*.

[4] Любопитно впрочем по отношение на занимаващата ни проблематика на портрета е, че романът на Хенри Джеймс дава тласък за създаването на други три „портрета“: почти едноименните стихотворения на Езра Паунд (*Portrait d'une Femme*, 1912), Т. С. Елиът (*Portrait of a Lady*, 1915) и Уилям Карлос Уилямс (*Portrait of a Lady*, 1920).

значение и актуализира металитературния потенциал на заглавието. Разликите между означаемите в двата случая разкриват широкия обсег на означаващото, действайки същевременно като сигнал за неговото проблематизиране. Тези бегли начални наблюдения позволяват като изходна хипотеза на настоящия труд да се изведе твърдението, че в литературата на модернизма портретът се търсва от предугадимите си, тривиални значения, за да разгърне богатите си смислови възможности.

Трябва да се отбележи, че портретът е бил обект на проблематизации далеч преди модернизма. Готическите романи, класическите разкази за призраци на Уолтър Скот, Шеридан льо Фану, Брам Стоукър, Едгар Алан По и др., някои силно ангажирани с естетически въпроси къснореалистични повествования на Николай Гогол, Натаниъл Хоторн, Емил Зола и др. дават удивителни примери в това отношение. [5] Модернистичните трактовки на портрета не остава незасегнати от влиянието на тези по-ранни интерпретации. Въпреки това обаче убеждението, което ще бъде защитавано тук, е, че значението, което понятието придобива в литературата на модернизма, е качествено ново.

Произведенията, които ни служат за отправна точка – романите „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд и „Портрет на художника като млад“ на Джеймс Джойс, – са емблематични за модернизма и в този смисъл представляват подходящ обект на анализ. Същевременно обаче и двете принадлежат към ирландската англоезична литературна традиция, което поставя под съмнение въпроса за представителността на произведенията – а оттам и на

[5] В книгата си „Разомагьосаните образи: литературна иконология“ (*Disenchanted Images: A Literary Iconology*, вж. Ziolkowski 1977) Теодор Цьолковски предлага интересно изследване на портретите в тези произведения, вж. по-специално с. 78 – 149.

трактовката на портретите – в по-общия контекст на европейския модернизъм. Затова, с цел да се разшири хоризонтът на разглежданите произведения, бе решено към първоначалните две да се добави и трето, вписано в коренно различна литературна традиция. Избрана бе новелата „Доня Инес (любовна история)“ на испанеца Хосе Мартинес Руис, по-известен под псевдонима си „Асорин“, в която липсва един централен за повествованието портрет, но затова пък присъстват няколко, изработени с различни средства – дагеротипия, живопис, скулптура, слово.

Дори в частните граници на испанската литературна сцена новелата не се радва на онзи читателски и критически интерес, който предизвикват романите на Уайлд и Джойс. И с основание, тъй като, макар съвсем да не е лишена от художествени достойнства, „Доня Инес (любовна история)“ е несравнима по залог, сложност на замисъла и виртуозност на изпълнението с романовите проекти на двамата ирландски автори. Така настоящото изследване поема риска да съпоставя в известен смисъл несъпоставими произведения. Таи обаче надеждата, че рискът ще бъде оправдан с алтернативността на Асориновия поглед към портрета и с предоставената възможност за открояване на различията в интерпретациите между избраните две разноезични разновидности на европейския модернизъм.

И така, настоящият труд си поставя за цел да изследва портретите в „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд, „Портрет на художника като млад“ на Джеймс Джойс и „Доня Инес (любовна история)“ на Хосе Мартинес Руис – Асорин: да регистрира различните им проявления, да посочи и анализира функциите им, да установи отношенията помежду им и да определи проблематиката, която портретите задават.

Преди да се пристъпи към кратко представяне на всяка от частите на работата, е нужна една уговорка. Трите произведения, избрани за обект на анализ, бяха окачествени като модернистични. Разбиранията за модернизма в критическата литература обаче не са единни, поради което е уместно да се направят някои уточнения относно възгледа, който се споделя тук.

Модернизмът обикновено е определян времево като период, чиито по-широки граници се разполагат от средата на XIX до средата на XX в., а по-тесните – между 1890 и 1930 г.; общо място за изследователите е, че апотеозът му е през 1922 година, когато са публикувани „Пустата земя“ на Т. С. Елиът, „Одисей“ на Джеймс Джойс и „Стаята на Джейкъб“ на Вирджиния Улф. Този хронологически ориентир несъмнено е важен, но не може да се смята за решаващ. Нещо повече, фактът, че през същата емблематична 1922 г. излиза и такъв класически приключенски роман като „Капитан Блъд“ на Рафаел Сабатини, говори, че не всяко произведение, писано през посочения период, е по необходимост модернистично. Модернизмът, следователно, е не толкова времева, колкото мирогледна категория, умонастроение.

Основна характеристика на така зададеното умонастроение е острото усещане за криза в множество житейски сфери, породено от съзнанието за неадекватността на утвърдените практики спрямо качествено новата ситуация. Все по-бързите темпове на индустриализацията и навлизащите нови технически изобретения се отразяват осезаемо на бита. Възникването и развитието на работническите и феминистични движения поставят на дневен ред сериозни обществено-политически въпроси. В същото време, значимите научни открития през периода, сред които се открояват радиоактивността, теорията на относителността на Айнщайн и началата на квантовата механика, главоломно преобръщат пред-

ставите за устройството на материалния свят. В областта на човешкото самопознание настъпват сходни преобразования. Теориите на Дарвин за еволюцията и за естествения отбор подкопават вярата в божествения произход на човека, а антропологическите трудове на Фрейзър дискредитират допълнително християнството, сродявайки го с езически практики. Изследванията в областта на психологията на Уилям Джеймс, Фройд и Юнг, на свой ред, разкриват човешката природа като фундаментално нестройна и неконтролируема. Към всичко това трябва да се добави и катастрофалният конфликт на Първата световна война, ненадминат дотогава по мащабност и опустошителност.

Щрихираните по този начин промени са драстични, а хората в Западна Европа не са подготвени за тях. Предишният предвидим, подреден и сигурен свят се сгромолясва, за да остави след себе си хаос, несигурност и уязвимост. Важно е да се има предвид, че изживяването на кризата е индивидуално: всеки сам се сблъсква с новопоявилите се проблеми и сам търси изход от тях. Затова и човешкият индивид в своята уникалност излиза на преден план. Тъй като, по думите на Джеймс Макфарлън, той „обезателно притежава уникално възприятие за нещата от живота“ (McFarlane 1991: 82) и „въплъщава някаква тайна същност, която сама по себе си дава на света неговата легитимация“ (McFarlane 1991: 82), именно индивидът, а не обществото, става „истинският пазител на човешките ценности“ (McFarlane 1991: 80).

И така, озовал се в непознати области, човекът в постиндустриалното общество трябва сам да си проправя път. Изживяваният кризисен момент обаче не бива да се възприема само негативно. Настъпилите промени са едновременно „тревожни и вдъхновяващи“ (Matz 2004: 7), тъй като безрезултатността на утвърдените практики води до преораз-

глеждане и преосмисляне на фундаментите, до шеметно търсене на нови алтернативи. В областта на литературата тези процеси се изразяват в отхвърляне на установените традиции – преди всичко на реалистичното повествование, в настойчиви призиви за обновление (емблематични са позивът „Обнови го“ (*Make it new*) на Езра Паунд и тезата на Вирджиния Улф в „Мистър Бенет и мисис Браун“, че с остарелия си подход едуардианските писатели не са способни да изобразят променения човешки характер), в разнородни формални експерименти, във фокус върху субективността и в засилена авторефлексивност.

В контекста на току-що изложеното, определението „модернистични“, отнесено към трите избрани за анализ произведения, означава, че те са ангажирани с описаната криза на модернизма. Фактът, че в подбора участва и творба от испански автор, обаче налага допълнителна уговорка за испанския модернизъм.

Испанската литература от края на XIX и първата половина на XX век традиционно се разглежда изолирано от общото течение на европейския модернизъм; връзките между френските символисти, от една страна, и братята Мачадо и Валие-Инклан, от друга, са по-скоро изключение. Причината се дължи на тясното обвързване на испанската литература с конкретно събитие от национална величина: загубата на последните испански колонии Пуерто Рико, Куба и Филипините през 1898 г. Събитието се приема като национална катастрофа и предизвиква широки дискусии, които целят да предложат изход от „проблема на Испания“, преосмисляйки испанската национална идентичност. Творците – особено онези, които принадлеждат към нареченото на фаталната година Поколение на ‘98 г., сред които важна фигура е Асорин, – взимат активно участие в дискусиите и в действителност серия ключови литературни произведения

от периода са ангажирани пряко с възникналата общественополитическа криза.

Фокусираността на испанците върху собствените им национални проблеми не означава обаче, че те остават незасегнати от общите модернистични умонастроения на Западна Европа, които бяха описани. Двете кризисни ситуации влизат в особен синхрон една с друга, при това не само заради неизбежните взаимни влияния, а и заради иманентно общото помежду им, което се оказва в крайна сметка определящо: както в останалата част на Западна Европа, така и в Испания настъпилият обрат прави традиционните подходи нефункционални, предизвиква отчаяние и ентусиазъм, подлага на преосмисляне фундаменталните положения в множество житейски сфери и подтиква към експериментаторство във формално отношение. В този смисъл катастрофата от 1898 г. задава не различна, специфично испанска, насока на литературата в Испания, а ѝ придава специфичен национален колорит, без да я отклонява от руслото на западноевропейския модернизъм.[6]

Освен че допринася за терминологичната ясната, възгледът за модернизма, който беше изложен, е полезен и с това, че поставя в контекст изходната хипотеза на изследването. Ако именно през модернизма портретът се проблематизира, то това естествено се вписва в по-общите модернистични тенденции на ревизия на понятията и пренасочване на вниманието към нови теми, въпроси и идеи. Без да се прибързва, може да се предположи, че нарасналата функци-

[6] Интересна е тезата на Рикардо Гульон, който настоява, че испанските писатели от периода положително се вписват в европейския модернизъм; понятието „Поколение на '98 година" обаче е „грешка" от гледна точка на литературната критика, тъй като преувеличава въздействието на катастрофата от 1898 г. върху литературата и в този смисъл е израз на испанския провинциализъм (вж. Gullón 1980: 41–44).

оналност конкретно на портрета се дължи на модернистичния фокус върху човешката индивидуалност, с която – както ще се види подробно по-нататък – портретът е тясно обвързан.

Предложеното изследване се състои от увод, пет глави и заключение.

Като предпоставка за изследването на портрета в литературата, първа глава „Портрет. Културно-исторически бележки“ очертава самостоятелното поле на живописния портрет. В раздела се извежда определение на жанра, обръща се внимание на възникването му в европейската живопис, представят се основните конвенции и практики при създаването на портретни изображения, а накрая се откроява разнообразните функции на портрета и проблематиката, която той задава.

Втора глава „Портретът в литературата“ е необходимият преход между първата и трите следващи анализационни части. С цел да изясни значенията на титулното си словосъчетание, главата разделя портретите в литературата на три вида: живописен портрет, физически инкорпориран в литературното произведение; литературен портрет; и живописен портрет, представен словесно в литературното произведение. Трите вида са разгледани обстойно, като акцентът е върху специфичните функции и проблематика на всеки от тях.

Останалите три глави са същинската част на труда и представляват близко четене (*close reading*) – разбирано като „детайлно, балансирано и внимателно критическо изследване на текст“ (PDLTLT 1999) – от гледна точка на проблематиката на портрета на трите избрани за анализ произведения. Същевременно трудът остава отворен към цялостния контекст, в който са вписани творбите, най-вече към други съчинения от същите автори, свързани с посочената проблематика.

Първият раздел на Трета глава, посветена на „Портретът на Дориан Грей“ (1891) на Оскар Уайлд, представлява изследване на портрета в новелата на Уайлд „Портретът на мистър У. Х.“ (1889) в светлината на по-късния му роман. Във втория раздел на главата се разглеждат функциите на живописния портрет на Дориан Грей в едноименното произведение спрямо тримата герои, които влизат в контакт с картината – лорд Хенри Уотън, Базил Холуърд и самия Дориан, – и спрямо читателите; анализът откроява в съпоставителен план и останалите портрети в романа.

Четвърта глава, отредена на романа „Портрет на художника като млад“ (1916) на Джеймс Джойс, започва с пространен титрологичен анализ. След това вниманието се насочва към други две произведения на Джойс, носещи заглавия на портрети: поемата „Портрет на художника като стар моряк“ (1932) и есеистичния разказ „Портрет на художника“ (1904). Извлечените от заглавието и есеистичния разказ разбирания за портрета на Джойс определят двата основни ориентира за предложения в последната трети-на на главата анализ на романа „Портрет на художника като млад“: фокусът върху миналото на изобразения индивид и самоосъзнаването чрез изкуството.

В началото на Пета глава е дадено резюме на непревежданата на български новела „Доня Инес (любовна история)“ (1925) на Хосе Мартинес Руис – Асорин. Двата визуални портрета на главната героиня – дагеротипна снимка и живописно изображение – са избрани за опорни точки на предложения впоследствие анализ, тъй като повеждат след себе си останалите портрети в произведението.

Направените изводи са обобщени в заключението.

I. ПОРТРЕТ. КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ

В уводните думи беше заявено, че настоящият труд си поставя за цел да изследва портрета в три литературни произведения. И за критически неангажирания читател е ясно, че обектът на изследване, портретът, се нуждае от допълнителни уговорки. Понятието има множество буквални и преносни употреби, до такава степен нееднозначни, че всяко негово използване в научен текст изисква прецизиране. Нещо повече, опитът за определяне на портрета, за изясняване на съдържанието, символната натовареност и приложенията на понятието е необходим не само с оглед на терминологичната коректност на настоящата работа, а преди всичко поради факта, че без резултатите от този опит би било невъзможно всяко по-нататъшно мислене за ролята на портрета във и по отношение на други произведения на изкуството.

Тази изходна позиция може да предположи разбиране, според което съществува нещо като портрет *per se*: универсален, извънпространствен и извънвремеви портрет. Важно е още в началото да се уточни, че това разбиране тук не се споделя. Портретът като културен феномен е винаги положен в специфични естетически, социални и исторически условия. Тези условия са динамични и познаването им е необходима предпоставка за изследването на конкретни образци на жанра. При все динамиката обаче онези характеристики на понятието, които го удържат, които възпрепятстват изпразването му от съдържание, остават – в една или друга степен – непроменени. От своя страна, променящите се не изчезват безвъзвратно, а слагат отпечатък върху следващите разбирания за портрета. Изкуството акумулира в себе си историята си. В този смисъл определянето на портрета, за което настояваме,

означава да се открият неизменните му черти и да се посочат онези културно-исторически натрупвания, които ще се окажат важни за интересуващия ни контекст на модернизма.

Нека започнем с нещо очевидно: всички трансформации на понятието „портрет“ произхождат от буквалното му значение на специфичен жанр в изобразителното изкуство. Ето защо следващите бележки ще се съсредоточат изцяло върху живописния портрет.

1. Етимология

Етимологията дава интересни сведения за значенията на понятията и за промените, които тези значения претърпяват. Поради това следващите редове ще бъдат посветени на етимологията на думите, означаващи „портрет“, на езиците на произведенията, които са обект на настоящото изследване, – английски и испански.

В английския език [1] употребата на *portrait* е засвидетелствана за пръв път през късния XIV в. (под формата *portreyture*). Думата произлиза от среднофренската *portrait*, а тя, на свой ред, от старофренската *portret* (XIII в.). Става въпрос за субстантивирана употреба на миналото страдателно причастие на старофренския глагол *portraire* (XII в.) със значение ‘да нарисувам, да опиша’, буквално ‘да пречертая, да прерисувам’. Глаголът е съставен от представката *por-* – ‘нататък’ (от лат. [2] *pro* – ‘преди, нататък, на страната на, вместо’) и *traire* – ‘чертая, рисувам’ (от лат. *trahere* – ‘тегля, дърпам, влача, привличам, оставям следа, удължавам, разширявам, забавям’; за основа на

[1] За етимологията на английските думи вж. съответните статии в Etymonline.

[2] За значенията на латинските думи вж. OLD 1968.

латинския глагол служи протоиндоевропейското **tragh* – 'тегля, дърпам, движа').

Синоним на *portrait* е *likeness* – 'изображение на обект, копие, съответствие, образ, портрет'[3] (ок. 950), но и 'сходство, прилика'.[4] Думата е съставена от прилагателното *like* със значение 'със същите характеристики или качества като' (навлиза в староанглийски от протогерманското **galikaz* – 'със същата форма', буквално 'със съответстващо тяло'; образувано от **ga* – 'със, заедно' и **likan* – тяло) и наставката за качество или състояние *-ness*.

Друга, макар и вече остаряла дума за 'портрет', е *counterfeit* със значение 'имитация или изображение в живописта, скулптурата и др.; образ, портрет' (ок. 1400), а също и по-общо 'имитация, фалшификат'. Английската дума произхожда от старофренската *contrefait* – 'имитиран', минало страдателно причастие на глагола *contrefaire* – 'имитирам', образуван от представката *contre* – 'срещу' (от лат. *contra* – 'срещу, в опозиция на') и *faire* (от лат. *facere* – 'правя').

Значение на 'портрет' в английския език може да има и думата *effigy* – 'портрет, образ' (края на 30-те години на XVI в.), най-често употребявана в днешно време за скулптурни изображения. *Effigy* идва от среднофренското съществително *effigie* (XIII в.), а то на свой ред от латинското *effigies* – 'копие или имитация на нещо, подобие', сродно с глагола *effingere* със значение 'правя по шаблон, моделирам, изработвам, портретирам', съставен от представката *ex-* ('извън') и *fingere* ('оформям, изработвам, правя имитация, създавам, съчинявам, изобретявам, представям си, симулирам'). Интересен детайл е, че устойчивите изрази *to execute, hang, burn in effigy* – 'да екзекутирам, да обеся, да

[3] За значенията на английските думи вж. OED.

[4] През XVI в. френската дума *ressemblance* има същите две значения (Nancy 2000: 49).

изгоря (някого) под формата на изображение' – означават 'да наложа върху изображение наказанието, присъдено на изобразения' и се отнасят до любопитна практика в миналото, за която ще стане дума по-нататък (вж. I.5).

На испански език обичайната дума за 'портрет' е *retrato*. Лексемата[5] е регистрирана за пръв път през 1570 г. под инфинитивните форми *ritrarre*, *ritrattare*. Идва от италианския глагол *ritrattare* със значение 'копирам нещо, черта по черта', той – от съществителното *ritratto*, което на свой ред произхожда[6] от миналото страдателно причастие *retractus* на латинския глагол *retrahere* – 'дърпам назад, връщам се към първоначалната позиция, възстановявам, спечелвам отново, отстъпвам, отдръпвам се, въздържам се, намалявам', съставен от своя страна от представката *re-* (от лат. *re* – 'отново, обратно, срещу') и *trahere*. Любопитно е, че в италианския език през XVI в. съществува още един глагол, свързан с рисуването – *imitare*; в противовес на механичното *ritrattare* той има по-творческото значение на 'създавам образ на нещо' (Pommier 1998: 16).

Синоним на *retrato* е *efigie* със значение 'образ, изображение на човек, олицетворение'[7]. Думата се среща за пръв път през XVI в., а етимологията ѝ се припокрива с тази на английската *effigy*.[8]

В българския език[9] думата „портрет" е регистрирана за пръв път през 1849 г. Навлиза като книжовна

[5] За етимологията на испанската дума вж. статията за *traer* в DCECH 1991.
[6] За етимологията на италианската дума вж. DEI 1957.
[7] За значенията на испанските думи вж. DLE.
[8] За етимологията на испанската дума вж. статията за *fingir* в DCECH 1991.
[9] За етимологията на българската дума вж. БЕР 1999.

заемка – от френски чрез „Цариградски вестник“ и от руски чрез преводи, но прониква и като устна заемка от европейските заселници фотографи. Думата се среща и в съседните балкански езици, откъдето също е възможно да е навлязла.

Векове наред понятието „портрет“ в Западна Европа означава ‘изображение’ изобщо. Постепенно съдържанието му се стеснява, стеснението се фиксира окончателно през XVII в. (Pommier 1998: 16) и оттогава нататък понятието започва да се отнася само до изображения на човешки същества. В самия край на века, през 1694 г., речникът на Френската академия дава следното определение за *portrait*: ‘образ, подобие на човек, направен с четка, длето, молив’ (цит. по Pommier 1998: 17).

От изложените етимологически сведения няколко факта заслужават да бъдат откроени и коментирани:

1) както най-често употребяваната в английския език, така и думата за ‘портрет’ в испанския език – а и в повечето европейски езици, срвн. фр. *portrait*, ит. *ritratto*, порт. *retrato*, рум. *portret*, немски *Porträt*, флам. *portret*, руски *портрет*, чешки *portrét*, сръбски *портрет* – произлиза от латинския глагол *trahere* със значение ‘тегля, дърпам, влача, привличам, оставям следа, удължавам, разширявам, забавям’. В посткласическия латински значението на глагола се измества към ‘рисувам, портретирам’, първото свидетелство за което датира от ок. 1200 г.

при употребата на глагола *protrahere* [10, 11]. Изглежда някъде между периода на класическия латински език (до IV в. сл. Хр.) и началото на XIII в. се извършва преобразование в мисленето на европейците, в резултат на което онова, което ще тегли, ще оставя следа, ще удължава и забавя, ще бъде разбирано като портрет, но и като рисуването изобщо. Различните представки – *por-* (<*pro*) и *re-* – ще определят и специфичните конотативни значения на думата в различните езици.

1. Представката *por* – 'нататък' – говори за „прогресивно" разбиране за портрета: портретът като онова, което тегли *нататък*, *из*дърпва, удължава *нататък* (портретирания), оставя следа *нататък* (от него); портретът като движение напред във времето и/или пространството.
2. Представката *re* – 'обратно, отново' – насочва към „регресивно" разбиране за портрета: портретът като онова, което тегли *назад*, дърпа *обратно*, задържа и забавя (портретирания), кара (го) да отстъпи; портретът като застой във времето и/или пространството; но и портретът като повторение, повторно очертаване (на портретирания).

2) Английската дума *portrait* съдържа в себе си *trait* – 'линия, черта на лицето или на характера' (от фр. *trait*, а то от лат. *tractus*, минало страдателно причастие на *trahere*). Употребата на

[10] Вж. статията за *protract* в OED.

[11] Любопитно е, че глаголът *draw* с протогермански произход има значенията и на 'рисувам', и на 'тегля, влача, притеглям, извличам' в съвременния английски език. Евентуална връзка между двата глагола обаче изглежда формално невъзможна (вж. статията за *traho* в EDLOIL 2008).

trait в значение на ‘черта на лицето’ е засвидетелствано за пръв път през 1773 г. (OED), а в значение на ‘черта на характера, отличителна характеристика’ – през 1752 г. (OED). Логиката зад тази композиция на думата би била, че портретът съдържа в себе си като вътрешно присъща чертата, било като нарисувана линия, физиономичен белег или отличително качество.

3) Двете значения на *likeness* – ‘прилика’ и ‘портрет’ – постановяват приликата (между портретирания и портрета) като определяща характеристика на портрета.
4) В същото време негативните конотации на *counterfeit* – и макар и в по-слаба степен на *effigy*/ *efigie* – като имитация, като нещо, което се опитва да бъде истинско, но не успява, наблягат на разликата между портрета и портретирания.
5) *Effigy* и *efigie* са сродни думи с английската *fiction*, испанската *ficción* и българската „фикция“. В основата на всички е латинският глагол *fingo, -ere*, който може да означава както ‘подражавам, творя по подобие на’, така и ‘създавам нещо оригинално’.
6) Произходът на испанската дума *retrato* от италианската *ritrattare* подчертава механичния характер на портретирането за сметка на творческия.

2. Определение

Цитираното по-горе определение за портрет на Френската академия не е докрай точно, но все пак може да служи за добра отправна точка.

И така, портретът е произведение на изкуството, което изобразява човек. Изображенията на животни, митични същества, светци, богове, абстракт-

ни качества и др., следователно, не са портрети. Не всяко изображение на човек обаче е портрет. В „Нидерландски пословици“ на Питер Брьогел Стари са изобразени множество хора, но картината не е портрет. Изобразеното на светофара крачещо зелено човече, дори и да се приеме за миг като произведение на изкуството, също не е портрет. Така първото уточнение, което се налага да се направи, е, че портретът изобразява не човека изобщо и не кой да е човек, а конкретно, индивидуализирано човешко същество; нещо повече, именно това изобразяване стои – буквално и преносно – в центъра на портрета, то е неговата цел.

Тази постановка има няколко важни импликации. Първо, необходима предпоставка за портрета е разбирането за човека като индивид, подплатено от убеждението, че именно в качеството си на индивид човекът е значим и следователно, достоен да бъде изобразяван. На този въпрос се спира обстойно Цветан Тодоров (Todorov 2000[12]), като свързва пряко възникването на портрета в западноевропейската живопис с новопоявилото се, ренесансово съзнание за човешко достойнство.

На второ място, изобразяването на човека като индивид предполага открояване на онези негови черти, които го правят уникален, различен от всички останали. Това означава, че не само изображенията, показващи човека като представител на човешкия род, а и онези произведения, представящи някое абстрактно качество или състояние, въплътени в индивида, „съвършенството на неговото дело като поет, мъдрец, държавник“ (Тодоров 2006: 11) например, не могат да се нарекат портрети.

12 Изследването е резюмирано от автора си в статията „Изобразяване на индивида в живописта“ (Тодоров 2006), включена в сборника на Бернар Фокрул, Робер Льогро и Цветан Тодоров „Зараждането на индивида в изкуството“, Кралица Маб, 2006.

От трета страна, поставянето на изобразяването на индивида за център и цел на портрета изтласква всички останали характеристики на произведението на заден план и ги подчинява. Твърдението има отношение както отначало към композирането на портрета, така и впоследствие към възприемането и тълкуването му. И в двата случая трябва да се вземат под внимание, ако използваме списъка на Людмила Йорданова,

(освен очевидното: кои са изобразеният, поръчителят и художникът, какво е времето и мястото на създаване на портрета, кои са настоящите и предишните му собственици): размери, материал, пропорция на изобразеното тяло, наличност или липса на принадлежности, използвана палитра, поза, заета от изобразения пропорция на платното, облекло, прическа, фон, рамка, целено местоположение. Трябва да се интересуваме и как е създаден портретът и дали съществуват други свързани с него картини. (Jordanova 2000: 36)

Приведеният опис е доста обстоятелствен, но с оглед на максималната му функционалност и изчерпателност в него е нужно да се включи и заглавието на портрета. И така, всеки конкретен избор по отношение на изброените характеристики не е произволен (освен евентуално при физическа невъзможност за набавяне на определени материали), а специфичните решения следва да се интерпретират не самостойно, а като знаци, реферирящи към портретирания индивид. Така например лъкату-шещият между скалите път от дясната страна на Мона Лиза не е просто детайл от пейзажа, а алюзия към популярната през Ренесанса история на Ксенофонт за избора на Херкулес, в която тесен, виещ се между скалите път, е представен като „пътя на добродетелта“. Отнасяйки това обстоятелство към портретираната жена, можем да заключим,

че тя е добродетелна, а като имаме предвид и воала на главата ѝ, по всяка вероятност омъжена (вж. Schneider 2002: 56).

Първостепенната роля на изобразяването на индивида в портрета рефлектира обаче най-вече върху самото него. За да привлича и задържа зрителското внимание към себе си, то трябва да отговаря на известни условия. В книгата си „Погледът на портрета“ Жан-Люк Нанси се заема да ги определи. За него портретът е „картина, която се организира около едно лице, тъй като именно то само по себе си е целта на изображението“ (Nancy 2000: 14); по-нататък уточнява: „не е достатъчно картината да се организира около едно лице, тя трябва и да се организира около неговия поглед – неговото зрение или неговото ясновидство [*clairvoyance*]“ (Nancy 2000: 18). Следователно, портретът трябва да излага лицето на изобразения индивид, „нищо друго освен лицето, но цялото лице, тъй като цялото то прави погледа, а не изолираното око“ (Nancy 2000: 18). Да излага лицето, при това да го излага така, че то да бъде разпознаваемо като лице, нито в прекалено дребен, нито в прекалено едър мащаб. Портретът може да показва и останалата част на тялото, продължава Нанси, стига само да го прави във функцията ѝ на „подпора на лицето, [...] хранилище и арсенал на погледа“ (Nancy 2000: 19). Друго важно уточнение е, че портретираният индивид не бива да бъде гол, тъй като „голотата е залог [...] не на „личността“, а на голотата сама по себе си (било и голотата на личността)“ (Nancy 2000: 19). Френският философ поставя условия и по отношение на изражението и дейността на портретирания. Според него „изобразеният човек не е зает с никаква дейност и не изразява нищо, което да отклонява вниманието от собствената му личност. [...] портретът [...] трябва да бъде – и да създава – впечатлението за безизразен субект“ (Nancy 2000: 14–15). Заслужава да се открои

фактът, че Нанси говори не за „безизразен субект“ (та възможен ли е изобщо такъв?), а за „*впечатление за*“ такъв [к.м. – Т. Ц.], т.е. за субект с изражение, което му е до такава степен присъщо, че се слива с него и „не отклонява вниманието от собствената му личност“. Колкото до извършваната дейност, френският мислител намира за приемливо това да бъде рисуването и донякъде, четенето, писането, творческият процес изобщо (Nancy 2000: 15). Ако приложим същата логика като с израженията, ще стигнем до извода, че най-присъщата дейност на изобразения индивид би била рисуването или друга творческа работа. И наистина за Нанси това е така, тъй като той решава да приеме тезата, приписвана на Козимо де Медичи, че всеки художник рисува себе си (Nancy 2000: 33–35); следователно всеки портрет би бил автопортрет, а всеки изобразен субект – художник. Последното изискване на мислителя е по отношение на груповите портрети – те са допустими, казва той, стига погледите на портретираните взаимно да се избягват, „те не се срещат и не се търсят. Персонажите са без връзка“ (Nancy 2000: 20).

Основанията за тези ограничения са ясни – неспазването им би пренасочило вниманието на зрителя от изобразения индивид към тялото му, голотата му, изразяваната от него неприсъща емоция, извършваната от него (друга освен творческа) дейност, връзката му с други хора. Прозиращото през тях схващане е аргументирано и убедително, дотолкова, че изкушава да бъде прието безрезервно. Необходима е обаче една уговорка. Становището, че всеки портрет е автопортрет, макар да има своите основания, е твърде дръзко и има неизмерими за момента последствия. Затова на този етап ще го оставим настрана и ще приемем, че е допустимо изобразеният в портрета индивид да не бъде зает с нищо или да бъде отдаден на дейност,

която да му е дотолкова присъща, че да не отклонява вниманието от собствената му личност.

Друга отличителна черта на портрета е връзката между изображението и изобразения индивид. Както показва синонимната употреба на думите *portrait* и *likeness* и подчертават множество определения (вж. например Jordanova 2000: 14-5 и Wirth 2007: 9), тази връзка е основана на приликата[13], т.е. на наличието на общи качества между изображението и изобразения. Какви общи качества обаче? Несъмнено не всички, тъй като, ако бяха, както отбелязва и Ричард Брилиант (Brilliant 2008: 25), изображението би повторило изобразения. Не са и каквито и да е, тъй като общите пол, раса, тен, цвят на очите и косата например не са достатъчни. От друга страна, възможно е някои от тези белези да са променени в портрета (какъвто е случаят с чернобелите фотографии) и въпреки това индивидът да бъде разпознаваем. Тези наблюдения водят до две свързани едно с друго заключения: на първо място, наличните общи качества между изображението и изобразения трябва да са релевантни за портретирания индивид; и на второ, критерият за наличието на прилика е разпознаваемостта на индивида. И още тук се разкрива крайната проблематичност на понятието, защото релевантността на качествата на портретирания няма как да бъде определяна по друг начин освен субективно. Всяко индивидуално произнасяне по отношение на приликата между даден портрет

[13] В „Отсъстващата структура“ Умберто Еко аргументирано възразява да се говори за прилика между изображението и изобразяваното и предлага вместо това връзката между тях да се определи като „модел на отношения (между графични феномени), аналогичен на модела на перцептивни отношения, който конструираме, когато опознаваме обекта и когато мислим за него“ (Eco 1972: 174 – 185). Позицията на Еко е коректна и ние я приемаме, но ще продължим да използваме по-ежедневно употребяваното понятие „прилика“ с уговорката, че е за удобство.

и изображения на него човек ще е еднакво валидно и ще изразява индивидуалното възприятие за изображения. В този смисъл особено интересни стават позициите на художника и на самия портретиран. Художникът изразява индивидуалното си възприятие за изображения нагледно, чрез нарисувания от него портрет (в идеалния случай, разбира се, в който намеренията съвпадат с резултата). А преценката на портретирания за портрета е лакмус за самовъзприятието му. Колкото до разпознаваемост-та, тя не хвърля допълнителна светлина върху вече казаното, но за сметка на това дава практически инструментариум за установяването на прилика. Ако изображеният на дадена картина индивид е разпознаваем, значи има прилика и следователно това е портрет; ако не е, значи няма прилика и следователно картината не е портрет. Едно и също изображение е или не е портрет в зависимост от наблюдаващия го.[14]

Трябва да се има предвид обаче, че макар портретът да предполага прилика, обратното невинаги е вярно. Мнозина са забелязали например, че богинята Венера в картината „Съдът на Парис“ на Рубенс силно напомня втората съпруга на художника, Елен Фурман. При все това произведението не е портрет, тъй като няма за център и цел изобразяването на индивида Елен Фурман. Макар богинята да прилича на съпругата на художника и макар вероятно именно тя да е позирала като модел, Елен Фурман дори не е изобразена, изобразена е Венера.

Необходима предпоставка за горните разсъждения и изобщо за всеки въпрос, отнасящ се до прили-

[14] Някои автори като Ричард Брилиант (Brilliant 2008: 7-8) и Антония Филипс (Philips 1987: 317 – 341) смятат, че въпросът дали едно изображение е портрет или не зависи от намеренията на автора, с които то е било създадено. Не можем да се съгласим с тази позиция, тъй като едно произведение на изкуството може да бъде преценявано единствено като резултат, а не като намерения.

ката, е контактът и с двата обекта на сравнение – портретът и изобразеният на него индивид. Това поставя разделителна линия между малцината познати на портретирания и огромната част от хората, които нямат тази привилегия. Тази линия отнема на втората група правото да изразяват мнение по теми, свързани с приликата. Означава ли това обаче, че изображенията на непознати лица не са портрети? Грешно ли е да говорим за Леонардовата „Дама с хермелина“ като за портрет, ние, които сме толкова далеч във времето от портретираната? Не, защото ние вярваме – и предвид практиката, за която ще стане дума по-нататък (вж. I.4.), имаме всички основания за това – в съществуването на реален индивид, изобразен на картината. А щом е съществувал такъв индивид, то той би бил разпознаваем, най-малкото за художника. „Дамата с хермелина“ е портрет както за нас, така и за Лудовико Сфорца, чиято любовница е била нарисуваната от Леонардо Чечилия Галерани. Само че подходът ни към портрета е твърде различен: взимайки за отправна точка собственото си възприятие за Чечилия, Лудовико Сфорца е можел да преценява приликата в произведението на Леонардо; на нас ни е отнета възможността за тази преценка, но все пак знаем за другия обект на сравнението и затова механизмът се преобръща – взимайки за отправна точка портрета на Леонардо, ние можем да формираме собственото си възприятие за съществувалата, непозната за нас, Чечилия Галерани. Ако отидем още по-далеч, ще кажем, че така формиралото ни се възприятие би ни позволило да я разпознаем в случай, че имахме шанса да я срещнем. Всъщност според легендата именно така, благодарение на приликата си с изобразения на екю кралски профил, е бил разпознат Луи XVI по време на бягството си във Варен през юни 1791 г.

Изложеното дотук недвусмислено показва, че ключова роля по отношение не само на функциониране-

то, а и на самото определяне на портрета като такъв, играе зрителят. С други думи, портретът трябва да бъде гледан, и то от светска, човешка, земна публика. В съгласие с настояването на Цветан Тодоров (Тодоров 2006: 9-10) това изключва всякакви маски и изображения с погребална функция като т.нар. „фаюмски“ портрети.

Последното уточнение, което следва да се направи, е, че няма ограничения по отношение на средствата за изработването на портрета, нито на материалните му носители. Портрети могат да са картини, скулптури, фотографии, изображения на монети и медали и др.

В обобщение на изложените наблюдения можем да дадем следното определение за портрет: портретът е произведение на изкуството, което представлява изображение на човешки индивид, има за свой център и цел именно изобразяването на този човешки индивид, изисква прилика с него, гледано е от светска публика и може да бъде изработвано с различни средства и на различни материални носители.

3. Две легенди за произхода на портрета

1) Линии около сянката

Произходът на портрета се свързва с една легенда, която от възникването си в древността се предава устойчиво през вековете. Пръв я разказва Плиний Стари в „Естествена история“, по-късно я описват Квинтилиан, Леон Батиста Алберти, Леонардо да Винчи, Джорджо Вазари, Франциск Юний, Андре Фелибиен, Шарл Перо и др. В периода от втората половина на XVIII до началото на XIX в. легендата става популярна тема в самото изобразително изкуство, където е представяна в картини със заглавия като „Произходът на живописта“ (Жан-Батист Реньо, Дейвид Алан, Карл Фридрих Шинкел), „Изкуството на

живописта“, „Изобретяването на рисуването“ (Жозеф Беноа Суве) и „Девойката от Коринт“ (вж. García 2009).

В глава 5 на книга XXXV на „Естествена история“ Плиний Стари пише:

Въпросът за произхода на рисуването е неясен и извън плана на съчинението ми. Египтяните твърдят, че при тях е било изобретено шест хиляди години преди да премине у гърците – становище, което очевидно е неоснователно. А сред гърците едни смятат, че е било открито в Сикион, други – при коринтяните, но и едните, и другите са съгласни, че е възникнало при обграждането на човешката сянка с контур. (к.м. – Т. Ц.)

В глава 43 древноримският учен разгръща твърдението си, като разказва следната история:

Грънчарят Бутад от Сикион пръв започна да вае правдоподобни образи от глина в Коринт благодарение на дъщеря си. Тя беше обхваната от любов към един младеж и когато той заминаваше в чужбина, очерта на стената сянката на лицето му, получена от светлината на лампа, а баща ѝ, като напласти глина върху този контур, го възпроизведе в релеф и, след като изсъхна, го постави в пещта с останалите глинени изделия.[15]

В следващите си версии легендата претърпява някои изменения. Според Квинтилиан например изкуството на портрета води началото си от овчар, очертал с пръчка сянката си. Напълно в духа на класицистичния френски XVII век за Андре Фелибиен и Шарл Перо изобретяването на портрета се дължи на Амур. В поемата си „Живописта“ *(La peinture,* 1668) Шарл Перо

[15] Двата откъса са преведени от Николай Шаранков и не са публикувани. По-ранен превод на първия може да се намери в Плиний Стари 2011. Цитираният тук превод и на двата е любезно предоставен за настоящото издание.

разказва за пастирка от остров Пафос, която моли Амур да облекчи мъката ѝ по скорошното заминаване на любимия. Амур се смилява, кара пастир-ката да види проектираната на стената сянка на въз-любения ѝ, вдъхновява я да я фиксира и направлява ръката ѝ при очертаването на контура.

Красива в различните си варианти, тази история е забележителна в много отношения. Ще посочим по-важните.

Разказаната легенда е колкото за произхода на портрета, толкова и за произхода на живописта изобщо (а ако вземем предвид и изработеното от Бутад релефно лице, това е и легенда за произхода на моделирането с глина[16]). Живописта започва с портрета. Това полагане на портрета в самото зараждане на живописта му придава висок статут. Именно на него се позовава и Шарл Перо, когато, опонирайки на Академията, го поставя на първостепенно място в йерархията на жанровете (Pommier 1998: 19).

Представянето на портрета като очертаване на линии около сянката на портретирания е една от най-удивителните идеи в историята на изкуството изобщо. Очертаването на сянката се различава съществено от обичайната ни представа за портрет. Сянката – за разлика от традиционно изобразяваното човешко лице – няма обем и е едноцветна. Разполага единствено с контури. При все това сянката е проекция на лицето и връзката ѝ с портрета – макар и невинаги забележима – ще присъства неизменно в историята на изобразителния жанр; актуализациите на това присъствие ще са особено силни и интересни през Романтизма.

Тъй като сянката разполага единствено с контури, очертаването ѝ е очертаване на нейните контури, на онова, което отделя сянката от не-

[16] На този факт се спира Едуар Помие (Pommier 1998: 18).

сянката. Контурите са граница, която определя територията на същността, а определяйки я, я затваря. Така очертаването на сянката на портрети-рания е определяне и затваряне, улавяне на неговата същност.

Любопитно е, че самото действие на очертаването на сянката е механично. То, изглежда, е във възможностите на всеки. Не се изискват особен талант и въображение, нито предварителни познания. Теоретично не се изисква дори да се познава собственикът на сянката. И все пак портретът на заминаващия мъж е дело на влюбена в него жена, която по всяка вероятност го познава добре. Можем да предположим и че без любовта си тя не би могла да го нарисува. Подобна интерпретация е засилена в поемата на Перо, където Амур кара пастирката да съзре сянката на любимия си, предизвиква желание у нея да я фиксира и направлява ръката ѝ при очертаването.

Дори и да не е сигурно обаче, че в първия известен вариант на легендата любовта придава творчески способности, с увереност можем да твърдим, че именно тя е първопричина за портрета. Любовта и предстоящото заминаване на любимия мъж подтикват дъщерята на Бутад да посегне към инструмента за рисуване. Портретът възниква като компенсация за липсата на любимия човек, като своеобразен негов заместник в негово отсъствие.

2) Образи в паметта

Има още една известна легенда от древността, която обикновено не се свързва с произхода на портрета, но прокарването на връзка помежду им би било основателно и, както показва Едуар Помие в книгата си „Теории за портрета. От Ренесанса до Просвещението“ (Pommier 1998: 21–24), обогатяващо. Историята е разказана от Цицерон, Квинтилиан и Плутарх и гласи следното:

На вечеря в къщата на тесалийския благородник Скопас поетът Симонид от Кеос изпял лирическа поема, която бил съчинил в чест на домакина си. Следвайки обичая, той бил включил в поемата пасаж за Кастор и Полидевк. Това обаче раздразнило Скопас, който казал, че ще му плати само половината от уговорената сума; другата половина да си я търси от Диоскурите, понеже половината ода била посветена на тях. Малко по-късно Симонид бил извикан навън, тъй като двама мъже го търсели. Поетът излязъл, но не намерил никого. Докато той бил навън обаче, таванът на помещението, където се провеждал пирът, се срутил и причинил смъртта на Скопас и сътра-пезниците му. Когато приятелите им поискали да ги погребат, не могли да ги разпознаят, понеже телата им били обезобразени. На помощ дошъл Симонид, който помнел кой на кое място седял, и така успели да идентифицират мъртвците. Случката му помогнала да стигне до откритието, че за да помни добре, човек трябва да създава мисловни образи на фактите, които иска да запомни, и да ги свързва с определени места.

На пръв поглед в тази история не става дума за портрети. Липсват художник и модел, липсва и материалното изображение на човешки индивид. И все пак Симонид пази в паметта си „мисловни образи“ (*effingenda animo* според Цицерон, вж. Cicero 1967: II: LXXXVI) на сътрапезниците, благодарение на които те биват идентифицирани. [17] Съответствието между

[17] Изглежда Симонид има определена слабост към съответствията: в поемата си той отделя прекалено много място на *близнаците* Кастор и Полидевк; а после, бидейки спасен от уж търсещите го двама мъже (спокойно можем да предположим, че това са признателните Диоскури), установява, че пази в паметта си мисловните образи, съответстващи на загиналите сътрапезници. Като плод на тази слабост може да се приеме и прочутото му, спорно твърдение, че поезията е говореща живопис, а живописта – няма поезия.

мисловен образ и човешки индивид ни дава достатъчно основание, за да говорим за портрет; разбира се, в случая ще става дума за преносно значение на понятието.

Легендата за Симонид позволява да се открои една от основните функции на портрета: да идентифицира портретирания.

Наред с това прави впечатление фактът, че и тук, като в историята с дъщерята на Бутад, портретът се появява при обстоятелства, породени пряко от отсъствието – в случая дори смъртта – на портретирания: ако Скопас и сътрапезниците му не бяха загинали, не би възникнала необходимост от мисловните образи в паметта на Симонид. Портретът като заместник на портретирания е излишен в негово присъствие.

В същото време смъртта на пируващите хвърля нова светлина върху разглежданата ситуация. Мисловните им образи са единственото, което остава след тях. В този смисъл мъртвите портретирани продължават да живеят чрез портретите си, осиг-рявайки си по този начин своеобразно безсмъртие.

Не е без значение и обстоятелството, че мисловните образи на сътрапезниците се пазят не другаде, а именно в *паметта* на Симонид. Това насочва вниманието към възпоменателната им функция: портретът не само осигурява живот на портретирания след смъртта, а и напомня за живота му след неговата смърт.

4. Исторически бележки, конвенции, практики

Портретът е един от най-емблематичните жанрове в европейската живопис. Асоциирането му с простото възпроизвеждане на чертите на изобразявания често е било причина за неглижиране на жанра или направо за отхвърлянето му; известен е например отказът на Микеланджело да рисува пор-трети, освен ако моделът не се отличава с изключителна красота (Vasari 1912–4: IX: 106). Същевременно обаче автори на портрети са Ян

ван Ейк, Дюрер, Ханс Холбайн Младия, Рафаело, Ботичели, Леонардо, Тициан, Ван Дайк, Рубенс, Рембранд, Веласкес, Гоя, сър Джошуа Рейнолдс, Делакроа, Моне, Реноар, Гоген, Ван Гог, Матис, Пикасо и други художници, толкова основополагащи за европейското изобразително изкуство, че без тях то би било немислимо. Създадените от тях портрети свидетелстват за устойчивостта на жанра и за пъстрото многообразие от форми, които той предлага.

Настоящият труд няма да се ангажира с представянето, било и в резюмиран вид, на изключително богатата и разнообразна история на портрета. Коректното изпълнение на подобна задача би било непосилно; с оглед на целите на работата обаче то не е и необходимо. Затова в следващите редове ще се спрем на един ключов момент от историята на жанра – възникването му, момента, когато портретът си проправя път сред другите жанрове, – и на някои по-важни, трайно наложили се конвенции и практики в портретирането.

Началният период от историята на портрета е обект на изследване от Цветан Тодоров в цитираните по-рано книга „Възхвала на индивида. Опит върху фламандската ренесансова живопис“ (Todorov 2000) и статия „Изобразяване на индивида в живописта“ (Тодоров 2006). Повечето запазени от Античността изображения, твърди авторът, не могат да бъдат наречени портрети, тъй като или не представляват индивидуализирани лица, или са с погребално предназначение. Съществували са все пак и портрети в истинския смисъл на думата като датиращата от I в. сл. Хр. фреска в Рим, представяща Теренций Нео и съпругата му. В края на Античността обаче този вид изображения изчезват, за да се появят отново чак през Късното средновековие. На какво се дължи това изче-ване и още по-интересно, как става възможна повторната поява? Естествено, причините не са случайни. С обявяването

на християнството за официална религия в Римската империя през IV в. се налага светогледът, че плътта се подчинява на духа; следователно, „всяко по-голямо внимание към видимия свят става подозрително и изобразяването не може да бъде на почит“ (Тодоров 2006: 13). Това схващане за малко да доведе до забрана върху изображенията изобщо. Все пак, в средата на IX в. иконоборството ще бъде осъдено като ерес, но този триумф е привиден, тъй като натоварва рисунките със задачата да бъдат изцяло в услуга на нематериалния отвъден свят, да бъдат знак, важен единствено със своето означаемо. Обрат настъпва едва през XIV и XV в., когато благо-дарение на идеите на Уилям Окам за законното опознаване на материалния свят заради самия него, на призива на религиозното движение „съвременна набожност“ в Северна Европа за прякото общуване на всеки човек с Бога и на легитимирането от страна на Николай Кузански на субективното виждане на наблюдаващия индивид се възвръща достойнството на видимото и значимостта на всяко отделно човешко същество. Индивидът в изображението вече може да се появи и той се появява първо в илюстрирането на ръкописи, най-прочутият сред които е „Часослов на херцог дьо Бери“ (XV в.). Илюстраторите започват да описват онова, което виждат: конкретните обстоятелства, индивидуалните черти, белезите на врем-то (годишния цикъл и дневния цикъл, цикъла на живота, движещите се хора, преходната усмивка). Няколко фламандски художници, най-вече Робер Кампен и Ян ван Ейк, прилагат откритията на илюстраторите в областта на живописта и ги систематизират. Кампен е сред първите създатели на портрети на хора, непринадлежащи към висшите слоеве на обществото; изобразените от Ван Ейк Адам и Ева на олтара в Гент имат черти, белязани от времето. От средата на XV в., заключава Тодоров, „движението е всеобщо и необратимо: индивидуални-

ят свят и най-вече човешките индивиди масирано навлизат в картините“ (Тодоров 2006: 20).

Изложената история на възникването на портрета в западноевропейската живопис ни позволява да идентифицираме най-върлия му противник – средновековното християнско разбиране, че земният живот е подчинен на отвъдния, нематериален, абстрактен, извънвремеви и извънпространствен свят. На този възглед портретът ще противопостави земни, конкретни, здраво положени във времето и в пространството изображения. Разбира се, конфликтът съвсем не се разразява в изчистен вид. Напротив, двата светогледа са съчетаеми и на практика са съчетавани през целия фламандски Ренесанс: изображенията в картините „едновременно въ-произвеждат специфичните черти на обектите *и* внушават втори смисъл“ (Todorov 2000: 224, к.м. – Т. Ц.). Настрана от това обаче именно тези начални характеристики – конкретиката, положеността във времето и пространството – ще останат и отличителните за портрета в по-нататъшното му развитие.

И така, първите модерни изображения на индивиди са т.нар. портрети *in assistenza*, в които портретираният, най-често спомоществовател, е представен като второстепенна фигура в религиозна сцена. Чак около средата на XV в. се появяват първите портрети в истинския смисъл на думата, които са съсредоточени изцяло върху вече самостоятелно изобразения индивид. Първите клиенти на художниците портретисти са аристокрацията и духовенството. От XVII в. нататък в Холандия всеки, разполагащ с необходимите средства, е можел да си поръча портрет, а началото на XIX в. обикновено се свързва с прехода от аристократични към буржоазни портрети (Kanz 2008: 9).

Портретите почти винаги изискват присъствието на модела или най-малкото на негово изоб-

ражение. Известни са и единични случаи, при които портрети са били правени по памет или по устно описание, [18] но като цяло критерий за „истински“ портрет е той да бъде рисуван от натура. Знаково в това отношение е изискването на Националната портретна галерия в Лондон, която при откриването си в средата на XIX в. обявява, че ще приема само автентични портрети, т.е. такива, които са правени приживе на изобразения (а не с помощта на погребални маски) и са оригинали (не копия) (Jordanova 2000: 36).

Портретите обикновено се създават в резултат от среща или серия срещи между художника и модела. Моделът посещава ателието на художника по едно и също време на деня, в интервал от няколко дена. Рисуването на един портрет може да отнеме от няколко часа до години наред. Съществуват различни начини за ускоряване на процеса като използването на шаблони, прибягването до помощници за детайлите и др.

Портретите винаги са продукт на композиция, в тях липсват елементите на случайността, импровизираността и непреднамереността. Спонтанно направената снимка не е портрет. Портретите са резултат на договорка между художника и поръчителя, „между естетика, обусловена от относително автономните правила или традиции на жанра, и индивидуалните изисквания на поръчителя“ (Schneider 2002). Художникът и поръчителят (често самият модел) трябва да постигнат съгласие за всички характеристики на портрета като размер, поза, обстановка и цена. Позата и обстановката обикновено показват социалния статут, интересите, ценностите и т.н. на портретирания. Съучаствайки по този начин в композицията на произведението – а нека не забравяме,

[18] Например Тициан рисува портрет на Джулия Варано, херцогиня на Урбино, по устното описание на съпруга ѝ; същият художник рисува и портрет по памет на бившата си ученичка Ирене ди Спилимберго, вж. статията *Portraiture* в DA 1996.

това е съучастие, обвързано и с икономически отношения, – поръчителят става фактически съавтор на портрета.

5. Функции на портрета

Както вече стана дума (вж. I.2.), портретите съществуват под множество физически форми и в различни размери, те могат да са картини в музеи и частни домове, скулптури в паркове и галерии, паметници, снимки на документите за самоличност, семейни фотографии, медальони, пощенски марки, монети и какво ли още не. Това разнообразие предопределя и богатството им от функции.

Преди всичко като произведение на изкуството портретът има естетическа функция. Тя се изразява в това, че той е ценен сам по себе си, в собствената си уникалност и, от тази гледна точка, е незаменим. С думите на Гадамер портретът

не е средство спрямо цел. Тук образът е самото имано предвид, доколкото нещата опират до въпроса, как в него се представя представеното. Най-напред това означава, че тръгвайки от него, ние не се отнасяме направо и просто към представеното. (Гадамер 1997: 197)[19]

Като естетически обект портретът не препраща към нищо вън от себе си, т.е. нехае за отнесеността си към каквото и да било, включително към портретирания. В случая отнесеността е наистина отнесеност, отвличане на вниманието от главното, разсейване. На тази особеност обръща внимание

[19] На определения по този начин образ Гадамер противопоставя изображението, което „няма никаква друга задача, освен да наподобява първообраза“ (Гадамер 1997: 196). Както ще стане ясно малко по-нататък, тук не можем да се придържаме към това разграничение. Портретът е и образ, и изображение.

Аристотел, който в гл. 4 на „За поетическото изкуство“ казва, че: „[а]ко гледащият не го [изобразения] е виждал по-рано, творбата ще му достави удоволствие не с това, че е подражание, а с изпълнението си, с багрите си или с друга подобна причина“ (Аристотел 1993: 70). В този смисъл може да се тълкува и иначе смущаващото твърдение на Нанси, че моделът е несъществен (*inessential*) за портрета (Nancy 2000: 40).

Важно е да се подчертае обаче, че естетическата функция твърде рядко е самостоятелна. Съзерцаването на портрет обикновено предизвиква въпроса: „кой е това?“, а съждението „това е хубав портрет“ означава едновременно „това е добре изработен портрет“ и „това е наистина моделът“. Сравнението с други форми на изкуството позволява да се открои разликата – при съзерцаването на пейзаж обикновено не се питаме „къде е това?“, а при четенето на роман – освен в изключителни случаи като романизираната биография – не очакваме описаното да отговаря на действителността. Портретът обаче винаги стои в пресечната точка между изкуство и неизкуство. [20] Като обект на изкуството той се разглежда предимно в художествените музеи и галерии. От принадлежността му към неизкуството произтичат останалите му, неестетически, функции. А те са свързани най-общо с идентичността на портртирания.

На установяването на тази идентичност разчита най-вече документалната функция на портрета. Това установяване е възможно единствено чрез разпознаването, затова снимките за документи за самоличност трябва да отговарят на критерии, които целят максималната разпознаваемост на фотографирания. Тези критерии заемат мястото на изискванията на поръчителя в други случаи – т.е.

[20] Ричард Брилиант говори за „колебанието между обект на изкуството и човешки субект“ (Brilliant 2008: 7).

авторът им, държавата, е поръчителят – и правят така, че ролята на фотографиращия и на фотографирания при композирането на снимките за документи да бъде сведена до минимум и в резултат да бъде постигната максимално обективна прилика.

Разпознаването е необходимо и за други функции на портрета, в които обаче на преден план излиза способността на изображението да напомня за живота, качествата и делата на изобразения. Предполага се отсъствието или дори смъртта на портретирания, а функцията на портрета може да се определи най-общо като заместваща и – в зависимост от конкретните случаи – възпоменателна, прославяща, пропагандна, фетишистка и др.

Най-буквалната проява на заместващата функция е свързана с любопитната практика *executio in effigie,* просъществувала от XVI в. докъм средата на просвещенската епоха; става въпрос за прилагането на различни форми на смъртна присъда (екзекутиране, изгаряне, обесване) върху чучелата на укрили се от властите или дори вече мъртви престъпници (Schneider 2002: 26). Въпреки отсъствието на осъдените, но благодарение на употребата на техни изображения участниците и зрителите получават удовлетворение, че наложеното на престъпниците наказание е изпълнено. Като отгласи от подобна практика могат да се видят съвременното изстъргване на очите на изобразени на плакати лица или изгарянето на чучела на политически лидери в знак на протест.

Далеч по-разпространени все пак са изразите на не толкова буквално разбирана заместваща функция на портрета. Портрети с възпоменателна функция са снимките на некролозите, статуите в гробищните паркове, някои семейни фотографии. Възпоменателни и прославящи са повечето паметници, а някои от тях са натоварени и с допълнителната задача да дават пример за поведение, да подтикват към подражание на

изображения. Специфичен е случаят с портретите на владетели, които се стремят да излъчват преди всичко авторитет и власт, да вдъхват подчинение и уважение; неслучайно именно изображения на владетели фигурират най-често на монети и банкноти, като по този начин обвързват монархическата власт и с икономическа. На свой ред, плакатите с изображения на политически лица имат пропаганден характер, а поради малките си размери и лесната си преносимост миниатюрите, медалоните и някои видове снимки създават усещането за интимност и понякога имат фетишистки и еротични функции.

Замествайки отсъстващия, портретът скъсява времеви и пространствени разстояния. Замествайки мъртвия, го обезсмъртява. (В тази светлина още повече изпъква парадоксалността на *executio in effigie* – портретът чучело замества отсъстващия или мъртъв престъпник, приближава го или му дава нов живот[21], за да го убие (повторно).) Става въпрос обаче за особено обезсмъртяване: увековечавайки изображения индивид, портретът прехвърля върху него собствените си характеристики – конкретиката, положеността във времето и пространството. Достигналата 63-годишна възраст Чечилия Галерани ще живее вечно, но ще остане завинаги на 16, с тъмноруса коса, бяла кожа, изящни ръце и лека усмивка, така, както е портретирана от Леонардо.

Освен че установява идентичността на изображения, замества я и я обезсмъртява, портретът има функцията и да я конструира. Става дума, разбира се, за случаите, при които портретираният е непознат за

[21] В случая с *executio in effigie* не може да се говори за обезсмъртяване, тъй като самото чучело също бива унищожено. Причисляването на чучелото към портрета също не е безпроблемно, защото според стандартните разбирания то не е произведение на изкуството. И все пак, описаната практика е показателна с оглед функциите на изображенията на индивида.

гледащия портрета. Добър пример в това отношение е съществувалият обичай по време на брачни преговори между европейските кралски родове да се използват портрети. Те са били средство, удостоверяващо възрастта, физическата привлекателност и здравословното състояние на кандидата (West 2004: 60). Известна е историята с Хенри VIII, който, докато си търси четвърта съпруга, прибягва до услугите на Ханс Холбайн Младия. Художникът пътува до Клев, за да нарисува потенциалната кандидатка, сестрата на протестанта херцог Дьо Клев. Благодарение на неговия портрет и устните описания на придворните Хенри VIII взима решението да се ожени за Ан дьо Клев. Казват, че когато я видял, той бил смутен от вида ѝ, което допринесло и за скорошния им развод (West 2004: 60). Анекдотът показва едновременно, че портретът конструира идентичност, че конструираната идентичност оказва влияние при важен избор като този на брачен партньор и че тя може да се окаже несъответстваща на действителността. Функцията на портрета да конструира идентичност обаче съвсем не е валидна само в отминали, специфични случаи. На практика тя се проявява всеки път, когато разглеждаме портрети на непознати за нас лица. Нещо повече, обхватът ѝ е дори по-голям от вече описаното, тъй като тя не се отнася само до идентичността на изобразения.

И така, ако оставим настрана портрета като изображение на индивид и се обърнем към портрета като нечие произведение, ще стигнем до тривиалния извод, че портретът е знаков и за портретиращия, за художника. Като всяко творба той определя създателя си; и наред с него, вече в по-малка степен, и зрителите си, почитателите си, противниците си.

А ако сменим перспективата още веднъж и подходим към портрета от гледна точка на предметността, ще хвърлим нова светлина върху фун-

кциите му. Както отбелязва Клео Протохристова (2007: 10), интериорът по принцип е представителен за собственика си, а при портрета като част от интериора тази връзка се засилва, тъй като той спада към онези вещи, които се смятат за представителни по характер; в израз на това обикновено украсява стените на гостните помещения. В често срещания случай с портрета на самия собственик връзката става още по-интензивна, защото поради съавторството на портретирания в произведението[22] то почва да функционира като знак за себемоделирането му, за изграждането на собствената му публична личност (Протохристова 2007: 12). Така, въз основа на представителността си, портретът с охота се включва в проекта на притежателя си да конструира собствената си идентичност и може да служи като маркер за родова принадлежност (в случая на родословните портрети), социален статус, икономически просперитет, вкус, изграждане на собствената публична личност като цяло и др.

Отново от кореспонденцията на портрета с изобразения, но вече в друг режим на съотнасяне, произтича функцията на изображението, да „разкрива и подчертава репрезентативната природа на самия субект“ (Протохристова 2007: 11). Тази функция е особено интензифицирана, когато картината е ситуирана в домашния интериор и стимулирана от реалното присъствие на изобразения, поема ролята на негов „специфично обективиращ контрапункт“ (Протохристова 2007: 11). Портретът пренася собствената си свръхреференциалност (вж. I.2.) и композираност (вж. I.4.) върху модела си, а оттам и върху човешките индивиди изобщо, и тласка към възприемането им в

[22] Собственикът е фактически съавтор при условие, че той е поръчителят (вж. I.4.); но и самият жест на поставяне на портрета на представително място също има статута на съавторство.

модуса на художествените произведения. Последиците от подобен ход са колосални. Изобразимият в портрета външен вид на индивида се натоварва с функциите на портрета. На преден план излиза обстоятелството, че той сам по себе си има естетическа, документална, заместваща, обезсмъртяваща, конструираща идентичности роля. Към изброените обаче трябва да добавим и тук описваната функция да изострия съзнанието за репрезентативната природа на изобразявания обект; прехвърляйки я върху човешкото лице и тяло, портретът разкрива собствения си автореференциален потенциал, естеството си на *mise en abîme*. Не по-малко важно е, от друга страна, че щом външният вид е означаващо, то означаемото, човешката индивидуалност, по необходимост е разделена от него. А веднъж разделени, тялото и индивидуалността лесно могат да се окажат и противопоставени.

И последно – но всъщност първо – изхождайки от разбирането на Тодоров, че „изобразителното винаги е възхвала на онова, което показва“ (Todorov 2000: 226), можем да заявим заедно с него, че портретът функционира като възхвала на индивида, той е проява на светоглед, според който „категорията индивидуалност сама по себе си става ценност, не това или онова от превъплъщенията ѝ“ (Todorov 2000: 226).

6. Проблематика

Представените дотук сведения и разсъждения за портрета са достатъчни, за да ни подскажат проблематиката му, въпросите, които той поражда.

И така, на първо място, портретът се занимава с индивидуалността като категория, с различното съдържание, което се влага в нея в зависимост от конкретните културни, социални и исторически условия и личните възгледи на творците. Централен въпрос за портрета по отношение на индивидуал-ността е дали, доколко и как тя е податлива на визуално изобразяване,

като тук се включва и под-въпросът за връзката между видимата човешка външност и душевността. Свързан с разбирането за идентичност е и проблемът за отношението между конкретиката на изображението, положеността му в определен момент и на определено място, от една страна, и личността на портретирания, от друга.

От своя страна, фактът, че портретът изобразява конкретен индивид, обуславя най-вече питането „кой е той?“, което на езика на портретирането се превежда като: „кои са релевантните за художника и поръчителя черти на модела и как те биват изобразени?“; „доколко полученият резултат отговаря на възприятията на познати на портретирания и на самия него?“; „какви възприятия за портретирания създава портретът у непознати за него лица?“. Предпоставени от индивидуалността на изобразения са въпросите за предназначението на портрета, функциите му, предизвиквания от него ефект и др.

Важна част от проблематиката на портрета са и метаестетическите търсения, с които той се ангажира. Като произведение на изкуството той насочва интереса към собственото си естество, към композирането, създаването, възприемането и тълкуването си. А бидейки на пресечната точка между изкуство и неизкуство, предлага интересни казуси, полемизира границите и преосмисля наличните понятия.

Така очертаната територия на портрета е обширна. Срещата с друго изкуство няма да я остави непокътната: тя ще акцентира върху някои области, ще неглижира други, ще открие съвсем нови трети. За това обаче ще става дума в следващите глави.

II. ПОРТРЕТЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА. ВИДОВЕ

Ако с изложеното в Първа глава понятието „живописен портрет“ може да се смята – поне в общи линии – за изяснено, то съчетанието „портретът в литературата“, върху което се фокусира настоящият труд, ни изправя пред нови предизвикателства. Причината е, че изразът няма еднозначен референт. „Портрет в литературата“ може да бъде наречено както живописно (или по-общо визуално), така и словесно изображение в литературното произведение. На свой ред живописните изображения могат да бъдат физически инкорпорирани в произведението – под формата на илюстрации или снимки – или словесно описани. В следващите редове ще бъдат разгледани посочените видове портрети в литературата, като ще бъде поставян акцент върху разликите между тях и живописния портрет. Наблюденията, които следват, имат за цел да очертаят и разграфят най-общо територията на портрета в литературата, за да могат да положат обекта на настоящото изследване в нея.

1. Живописният портрет, физически инкорпориран в литературното произведение

Най-буквалното значение на словосъчетанието „портретът в литературата“ се отнася към живописни портрети, физически инкорпорирани в литературни произведения. То обхваща всички поместени в тялото на литературното произведение живописни портрети, каквито са портретите на автора (или на други отговорни за произведението лица като преводач и редактор), портретите на героите (например портрети на Том Сойер в посветените на персонажа романи на Марк Твен), и портретите, изпълняващи определена роля в сюжета на творбата (например

репродукция на „Белобрадият мъж“ на Тинторето в романа „Старите майстори“ на Томас Бернхард). Инкорпорирането на живописни портрети в самото тяло на литературното произведение означава преди всичко изображението да приеме физическите характеристики на текста, каквито са материалният му носител, размерите, дори цвета при чернобелите илюстрации.[1] На практика, при този вид портрети в литературата живописното изображение се лишава от собствената си независима предметност и, в резултат, от произтичащите от нея функции (вж. I.5.). В случая с хартиената книга например живописното изображение се разполага вътре в нейното затворено пространство; то не може, следователно, да бъде част от интериора и като такъв да бъде представително за собственика си; потенциалните му фетишистки функции са също затруднени. Тези немаловажни материални ограничения на портрета са симптоматични за цялостната му несамостойна, помощна спрямо литературния текст, роля.

Освен обвързаността с литературното произведение, липсата на предметност и произхождащите от тях следствия нищо не отличава инкорпорираните в книжното тяло портрети от раз-гледания в Първа глава автономен живописен портрет. Интересно изключение правят портретите на литературни герои. Първото, което трябва да се каже за тях, е, че, за разлика от другите два вида портрети, в днешно време те обичайно се помещават в книги за деца и юноши. По-същественото при портретите на литературни герои обаче е, че моделът е фикционален индивид, т.е. изисква се прилика между съществуващо не в реалността, а във фикцията, лице и живописното му

[1] Разбира се, съществуват и портрети с различни физически характеристики от тези на текста, в който са поместени, но при литературните произведения те са пренебрежимо изключение.

изображение. Тъй като художникът и моделът не споделят една и съща „подвселена на реалност“ (по сполучливия израз на Алфред Шютц[2]), контактът помежду им може да е само непряк, а осъществяването му е възможно само чрез посредничеството на литературното произведение. Така, основавайки се единствено на изображението на героя, дадено в творбата – т.е. на литературния портрет на героя, за който ще стане дума в II.2), – художникът рисува живописния. На свой ред читателят, който също не споделя обща подвселена на реалност с модела, основавайки се единствено на литературния портрет на героя, може да се произнася по отношение на приликата на живописния. Важна импликация на тази постановка е, че за да направи състоятелен живописния портрет на героя, литературното произведение задължително трябва да съдържа негов литературен аналог.

Фикционалността на модела при портрета на литературен герой рефлектира и върху функциите на изображението. За разлика от модела обаче изображението не е фикционално, т.е. намираме се в ситуация, в която не само художникът и героят, а и портретът и героят – двата члена на корелацията – не обитават обща подвселена на реалност. В резултат, портретът е възпрепятстван да изпълнява онези функции, които изискват обратното; такава е например документалната функция, която разчита на едновременното физическо присъствие на изображение и модел; такава е и функцията на изображението да подчертава репрезентативната природа на субекта, която без материалната наличност на порт-

[2] Изхождайки от теорията на Уилям Джеймс за различните редове на реалност, Алфред Шютц заявява, че „съществуват няколко, може би безкраен брой, различни редове на реалност, всеки от които има свой особен и автономен начин на съществуване“, и нарича тези редове на реалност с термина на Джеймс „подвселени на реалност“ (вж. Шютц 1999: 53).

ретирания е само потенциална. Друго важно следствие е, че портретът остава недосегаем за всички, които познават пряко изобразения – останалите литературни герои; достъпен е само за онези, които го познават опосредствано, чрез литературния му портрет – читателите, и за онези, които изобщо не го познават – разглеждащите илюстрациите в книгата, без да я четат. Изображението, следователно, ще функционира единствено от перспективата на последните две групи.

И така, разглеждан сам по себе си, като произведение на изкуството, портретът на литературен герой има естетическа функция. От гледна точка на кореспонденцията му с фикционалния персонаж функциите му са също естетически, тъй като става въпрос за корелация, която излиза извън границите на живописта, но не и на изкуството изобщо. Отнасяйки портрета към себе си, литературата слага край на раздвоението на живописното изображение между изкуство и неизкуство, като го причислява категорично към изкуството.

Вътре в литературната фикция индивидуалността на изобразения персонаж излиза на преден план и така в рамките на естетическите си функции портретът на литературен герой има основно заместваща роля: той напомня на читателите за описаните в литературното произведение приключения, възгледи и характер на персонажа. Същевременно той конструира идентичността му самостоятелно – за онези, които се срещат с живописния портрет, преди да са прочели литературния, – или в сътрудничество с литературния портрет – за останалите.

Изложените наблюдения върху първия вид портрети в литературата, на който се спряхме, предопределят и централните за проблематиката му въпроси: отношението между живописния портрет и литературното произведение, (не)принадлежността

на изображението към текста, (не)подчиненото му положение, (не)съответствието на живописния портрет на литературния му модел и др.

2. Литературният портрет

Освен вече разгледаното всички останали значения на израза „портретът в литературата“ не включват живописни портрети в тяхната визуална материалност, поради което са в една или друга степен метафорични. Ако се върнем към определението за портрет, което дадохме в края на първа глава (I.2.):

портретът е произведение на изкуството, което представлява изображение на човешки индивид, има за свой център и цел именно изобразяването на този човешки индивид, изисква прилика с него, гледано е от светска публика и може да бъде изработвано с различни средства и на различни материални носители,

ще видим, че жанрът лесно може да бъде пренесен – да бъде „транспониран интерсемиотично“ с термина на Якобсон (Jakobson 1959: 238) – от живописта в литературата. За целта обвързващите го с живописта характеристики следва да бъдат заменени с обвързващи го с литературата. Става въпрос, разбира се, за често срещан пренос на жанрове от едно изкуство в друго чрез смяна на изразните средства. Така живописният портрет ще се превърне в литературен, а словосъчетанието „портретът в литературата“ ще означава литературен портрет в литературата, т.е. портрет, създаден чрез собствено литературни средства – словесните знаци – в литературата.

Осъществяването на този пренос обаче не оставя жанра непокътнат. В случая няма да поставяме под въпрос широко дискутираната поне от „Трактат за живописта“ на Леонардо да Винчи насам способност на литературата изобщо да описва тела в простран-

ството. Многобройните физически описания на герои в художествени произведения свидетелстват за това, че литературата положително може да описва и описва тела в пространството; прави го обаче по различен начин и постига различен ефект от живописта. Без да навлизаме в подробности, ще отбележим заедно с Уенди Стайнър, че „спецификата и уникалността на визуалния външен вид се изплъзват на езика“ (Steiner 1977: 114). За да компенсира това, литературата разполага с различни механизми, между които и този да отклони вниманието от визуалния външен вид на героя, за да го насочи към характера му. Добър пример в това отношение е литературният портрет на Арамис във II глава на „Тримата мускетари“:

Другият мускетар беше пълна противоположност на оня, който се обърна към него и го нарече Арамис: той беше едва двадесет и две-двадесет и три годишен младеж с наивно и миловидно лице, с черни и кротки очи и розови страни, покрити с мъх като праскова през есента; тънките мустаци очертаваха над горната му устна безукорно правилна линия; ръцете му сякаш се бояха да се отпуснат, за да не се подуят вените, и от време на време той пощипваше крайчеца на ушите си, за да запазят нежния си ален цвят и прозрачността си. Обикновено той говореше малко и бавно, поздравяваше често, смееше се безшумно и като показваше зъбите си, които бяха хубави и за които, изглежда, полагаше особени грижи, както за цялата си външност. (Дюма 1983: 34-5)

Портретът започва с описание на външния вид на героя, след което физическите черти влизат в услуга на изобразяването на характера („...ръцете му сякаш се бояха да се отпуснат, за да не се подуят вените, и от време на време той пощипваше крайчеца на ушите си, за да запазят нежния си ален цвят и прозрачността

си...“), за момент му отстъпват мястото изцяло („Обикновено той говореше малко и бавно, поздравяваше често, смееше се безшумно...“) и накрая се появяват отново, като водещ остава характерът („...и като показваше зъбите си, които бяха хубави и за които, изглежда, полагаше особени грижи, както за цялата си външност...“).

Преплитайки се с физическите черти, характерът неизбежно става централен за литературния портрет, което дава основание на Уенди Стайнър да твърди, че „литературният портрет традиционно се занимава с чертите на характера“ (Steiner 1977: 114).

На пръв поглед включването на характера в рамките на портрета изглежда като разширяване на понятието. Би било грешно да се мисли обаче, че темпераментът остава извън обсега на живописния портрет. Изобразявайки човешкия индивид, живописният портрет несъмнено изобразява и характера му, ала не пряко, а именно чрез спецификата и уникалността на визуалния външен вид и цялостната композиция на картината. Очаквано, при живописния портрет във външния вид на изобразения и в композицията е концентрирано по-голямо значение, отколкото при литературния. Спецификата и уникалността на човешкия характер обаче, ако перифразираме Стайнър, се изплъзват на визуалните изразни средства.

Изричното описание на характера на героя в литературния портрет е знаково изобщо за поведението на литературата спрямо изображението, което си е присвоила: тъй като е способна да експлицира онези черти на модела, които в живописния портрет са само подсказани[3], литературата обикно-

[3] Разбира се, разликата между онова, което изображението показва, и онова, което подсказва, т.е. разликата между неговите денотация и конотация е само условна. Тук използваме традиционното разграничение: портретът денотира онова, което се вижда на него (в това число и заглавието си), и конотира

вено ги експлицира; а в случаите, в които не го прави, отказът ѝ е натоварен със значение.

Превръщането на живописната конотация в литературна денотация обаче не е безобидно начинание, тъй като от описанието на темперамента и други характеристики, които могат да бъдат само подсказани чрез изразните средства на изобразителното изкуство, например възгледите и интересите на героя, литературата с охота преминава към описание на неговите постъпки, реч, минали преживявания, с една дума, на живота му изобщо. Така например вече цитираният литературен портрет на Арамис е тутакси допълнен от речева характеристика, а в специално посветената на индивидуалността на всеки от тримата мускетари VII глава Атос, Портос и Арамис са представени чрез съветите, които дават на Д`Артанян, слугите си, начина си на говорене, облеклото си, маниерите си, общуването си с околните, отношението си към жените, квартирите си, навиците си, тайнственото си минало (Дюма 1983: 92–101). Опасността при подобно разширяване на обхвата на литературния портрет е двояка. От една страна, характеристики като реч, постъпки и минали преживявания все по-трудно могат да се пресъздават от живописта: макар да не е невъзможно да бъдат загатнати, тяхната поредност, повторяемост, динамика, процесуалност, променливост и пр. особености на

онова, което може да се заключи от виждащото се. Конотацията очевидно зависи от знанията и уменията на наблюдаващия. Същевременно трябва да се имат предвид случаи като известния портрет на Еразъм Ротердамски от Ханс Холбайн Младши, рисуван през 1523 г., на който хуманистът е изобразен в полупрофил, положил ръцете си върху книга с гръцки надпис. На картината не се *вижда*, че Еразъм е хуманист, тъй като хуманизмът не означава човек да полага ръцете си върху книги с гръцки надписи. При все това конотацията, че става въпрос за човек, отдал се на занимания с класически текстове, е толкова ясна, че се приближава до денотация.

протичането им във времето не се поддават на изобразяване чрез средствата на живописта. Тъй като именно протичането във времето е определящо за тях – застинат ли, те биха се обезсмислили, – тази неспособност за изобразяване не може да бъде пренебрегната. Би могло да се възрази, че същото се отнася и до разгледания вече характер, че с хода на времето той също се променя, че наивното във II глава лице на Арамис ще губи наивността си в течение на романа. Характерът обаче, както отбелязва отново Стайнър, „независимо от спорната правдоподобност [на това схващане] обикновено се разбира като същностна черта на човека, валидна през по-голямата част от живота му“ (Steiner 1977: 114). Поради това неспособността на живописта да изобразява променливостта му далеч не е толкова решаваща, колкото неспособността ѝ да представя спонтанността и динамиката на речта или многообразието, процесуалността и поредността на постъпките и миналите преживявания. Обратното, способността на литературата да ги пресъздава очертава качествена разлика между литературния и живописния портрет, без в същото време да променя понятието – и двата представляват изображение на човешки индивид, ала в различните случаи това изображение актуализира различни значения.

Другата опасност, свързана с разширяването на обхвата на литературния портрет, е, че то е неудържимо. Литературният портрет практически може да обхваща и обхваща всичко, отнасящо се до изобразявания човешки индивид: всичките му отношения, всичките му преживявания, накратко, целия му живот.

Изложените наблюдения водят към извода, че съществуват две значения на понятието „литературен портрет“, които е редно да бъдат разграничавани. В съответствие с разликата, която поста-

новява Женет между описание и повествование[4], те могат да бъдат наречени описателен и повествователен литературен портрет.

Описателният литературен портрет представлява изображение на човешки индивид, което има за свой център и цел именно изобразяването на този човешки индивид и обхваща всички онези негови характеристики, които се приемат като устойчиви за дълъг период от време, т.е. като статични – външен вид, професия, семейно положение, социален статут, характер, възгледи, интереси, вкусове, навици и др. Повествователният литературен портрет представлява изображение на човешки индивид, което има за свой център и цел именно изобразяването на този човешки индивид и обхваща всички онези негови характеристики, които се променят осезаемо във времето, т.е. които са динамични – реч, действия, мисли, чувства и т.н. Важно е да се уточни, че променящите се във времето характеристики трябва да бъдат представени в литературното произведение именно като променящи се, т.е. като развиващи се в момента на разказването; в противен случай – ако са дадени като вече променени или просто потенциално променяеми, – те биха били не динамични, а статични: намекът за тайнственото минало на Атос в VII глава на романа на Дюма например е част от описателен, не повествователен литературен портрет на героя, тъй като миналото е представено като свършен факт, а не като преживяване в момента на разказването. Важно е да се има предвид и че разграничението между описание

[4] „...повествованието се обвързва с действия или събития, разглеждани чисто процесуално, и от тук поставя акцента върху темпоралния и драматическия аспект на разказа; описанието, напротив, тъй като се спира върху предметите и хората в тяхната симултанност и дори процесите разглежда като зрелища, като че ли преустановява хода на времето и съдейства за разгръщането на разказа в пространството...“ (Женет 2001: 160)

и повествование не е иманентно на литературата, а е възникнало исторически; според Женет „не личи то да е съществувало особено активно преди XIX в., когато въвеждането на дълги описателни пасажи в типично повествователен жанр, какъвто е романът, е направило очевидни възможностите и правилата на този похват“ (Женет 2001: 158).

Двете значения на литературния портрет са еднакво валидни, но тъй като са в различна степен отдалечени от живописния портрет, са и в различна степен преносни.

Възможността една и съща характеристика да бъде представена като факт, като потенциалност или в процес на развитие насочва вниманието към това, че човешките черти не са сами по себе си статични или динамични. Може да се заключи, следователно, че двата вида литературни портрети представят не различни видове устойчива реалност, а различни гледни точки към менливата реалност на човешката природа, с думите на Женет „две противоположни нагласи към света и съществуването – едната по-действена, другата по-съзерцателна“ (Женет 2001: 160). В този смисъл следва да се тълкува и предпочитанието или пренебрегването на единия или другия.

Спецификата на двете разновидности на литературния портрет определя и позиционирането им в жанровата система. Описателният литературен портрет не предполага сам по себе си да е прицел на внимание, поради което заема сравнително скромен обем и често е част от по-голяма белетристична творба – повест, роман, по-рядко разказ. Белетристичната творба нерядко съдържа няколко описателни литературни портрета – в прочутия роман на Дюма например се срещат литературни изображения на Д´Артанян и тримата му приятели, на господин Дьо Тревил, на кардинал Дьо Ришельо, на Луи XIII и Ана Австрийска, на господин и госпожа Бонасьо и др. Тъй

като описанието прекъсва потока на повествованието, описателните литературни портрети могат да се мислят като дискурсивно рамкирани вътре в повествованието. Описателният литературен портрет обикновено има функцията да въвежда героите, поради което традиционно се появява при първата среща на читателите с тях. Макар и да не е обичайно, този вид литературен портрет може да съществува и като самостоятелно произведение, каквито са например „Портрети“ на Изабела Албрици и словесните портрети на Гъртруд Стайн.

За повествователния литературен портрет с пълна сила важи обратното – той е сам по себе си прицел на внимание, заема значителен обем и съществува автономно. Повествователният литературен портрет е повествование, центрирано около изобразяването на човешки индивид и проследяващо неговите преживявания; такива са романизираната биография, романът дневник, някои образци на приключенския роман, пикарската, психологическия роман, образователният роман и др. Повествователни литературни портрети са толкова разнородни иначе творби като „Младостта на крал Анри IV“ на Хайнрих Ман, „Изповеди“ на Жан-Жак Русо, Сервантесовият „Дон Кихот“, „Мол Фландърс“ на Даниел Дефо, „Червено и черно“ на Стендал и „Доктор Фаустус“ на Томас Ман. Тъй като този вид литературен портрет е самостоятелно произведение, неговите център и цел – изобразяването на човешки индивид – са и центърът и целта на цялото произведение. Вследствие от това, изобразяването на динамични характеристики на второстепенни персонажи може да бъде мислено като литературен портрет само изолирано, без оглед на функциите му в цялото произведение, където то би било подчинено на портрета на главния герой.

Двете разновидности на литературния портрет често работят съвместно. Повествовател-

ният литературен портрет обичайно включва описателни, като отношенията помежду им следват по-общата теза на Женет за отношенията между повествованието и описанието:

...повествованието не може да съществува без описанието, но тази зависимост не му пречи постоянно да играе първостепенната роля. Описанието естествено е ancilla narrationis, робиня, от която постоянно се нуждаят, но постоянно държат в подчинение и никога не освобождават. (Женет 2001: 159)

Изобразявайки устойчиви характеристики, описателният литературен портрет се полага като фиксирана точка, която изобразява героя на някакъв етап от живота му. Развитието на героя, представено от повествователния литературен портрет, непрекъснато ще се съотнася и съизмерва спрямо тези – една или повече – фиксирани точки.

Сред изброените по-горе примери има както портрети на исторически личности (Анри IV и Русо), така и портрети на фикционални герои. Разделението е важно, тъй като има пряко отношение към естеството на портретирания. В първия случай моделът е действително съществувало лице. Възражението, че включването му в литературен текст – в романизирана, а не в документална биография, – го прави фикционален, е основателно. В същото време претенциите на биографиите, било и романизирани, да описват живота на реални лица пораждат у читателите импулс за съпоставка между собствената им предварителна представа за описаните лица и изложеното в биографията, а в случай, че читателите нямат собствена представа, биографията им я конструира. Тъй като именно на тази връзка с външния реален свят се уповават разглежданите литературни портрети, може да се приеме, че при тях моде-

лът не е фикционален. Нефикционалността на модела обаче не прави цялото произведение нефикционално. Подобно на автономния живописен портрет романизираната биография стои в пресечната точка между изкуство и неизкуство. Това споделено междинно положение обяснява и почти пълното припокриване на функциите на двата вида портрети. Романизираната биография има естетически и неестетически функции, като към неестетическите спадат: доку-.менталната (благодарение на изискваната прилика с модела биографията има потенциала да установи идентичността на изобразения; този потенциал обаче рядко се актуализира), заместващата (разказвайки живота на изобразения, биографията напомня за качествата и делата му, може да го идеализира, да има пропаганден характер и т.н.), обезсмъртяващата и конструиращата идентичности (на изобразения, на биографа, на собственика на биографията). Тъй като функцията на портрета да разкрива и подчертава репрезентативната природа на субекта се опира на съотнасянията най-общо между външен вид и душевност, а романизираната биография – освен по изключение – не се занима-ва с тях, в разглеждания случай тази функция не е налична.

По-сложна е ситуацията с литературния портрет на фикционален герой. За разлика от живописния портрет на фикционален герой обаче при литературния средствата, с които са изобразени моделът и неговият портрет, са едни и същи; създателят на модела и художникът също съвпадат. Моделът, в такъв случай, съществува единствено там, в литературното произведение; там трябва да се търси и изискваната прилика между него и литературния му портрет. А търсещите приликата, читателите, нека напомним, не споделят една и съща подвселена на реалност с литературния герой, т.е. той е достъпен за тях единствено чрез посредничеството на литературното произведение. Тогава сравнението между модел и

портрет ще се сблъсква със следния проблем: всяка черта, изобразена от портрета, независимо дали се отнася до външния вид, до характера или до действията на героя, неизбежно ще бъде налична и у модела, тъй като литературният портрет е единственият източник за чертите на героя, с който читателите разполагат. Както отбелязва Маргарет Макдоналд, авторът не само създава своя герой чрез езика, но и го изчерпва (Macdonald & Scriven 1954: 165–196, по-специално 177-8). По този начин единият член на сравнението се оказва единствената форма, под която съществува другият, и така двата, портрет и модел, неминуемо съвпадат.

Така определящото за живописния портрет изискване за прилика с модела се обезсмисля напълно по отношение на литературния портрет на фикционален герой. Анулирането на това изискване дава на втория свобода, каквато първият няма. И все пак не става въпрос за абсолютна свобода, защото липсата на конститутивна зависимост от външни реалности се преобразува в разглеждания случай в зависимост от вътрешни. Тук на преден план излиза още една ключова разлика между живописния и литературния портрет. Тъй като литературният портрет е времеви – може да представя една характеристика многократно, може да я представя в развитие, – от него се очаква последователност, състоятелност, накратко съответствие сам със себе си. Обратното би предизвикало реакции, сходни с онези, които имаме, когато познаваме модела, но не го *раз*познаваме в живописния портрет. Същите очаквания впрочем се отнасят и до романизираната биография, но при нея те се смесват с изискването за прилика с външния модел. Подобно на приликата съответствието на литературния портрет сам със себе си е субективно.

Към вече разгледаните особености на литературния портрет на фикционален герой остава да при-

бавим и липсата на собствена предметност, която не се нуждае от допълнителни разяснения. Преди обаче да пристъпим към въпроса как всички изложени специфики се отразяват върху функциите на анализираното изображение, трябва да вземем под внимание, че също като живописния портрет, инкорпориран в литературното произведение, и литературният не е фикционален.[5] Направените в първия раздел на настоя-щата глава (II.1.) изводи важат и тук: литературният портрет на фикционален герой не може да изпълнява функции, които изискват моделът и изображението да обитават една подвселена на реалност, каквато е документалната; той е недосегаем за всички, които познават пряко изобразения, достъпен е само за онези, които го познават опосредствано – читателите; само от тяхна перспектива са валидни и функциите му.

И така, като произведение на изкуството литературният портрет на фикционален герой има естетическа функция. Определящо за него е, че той не може да кореспондира с модела, тъй като, както стана ясно по-горе, той е единствената форма, под която съществува моделът. Важно следствие от това е, че липсата на конститутивна зависимост между литературния портрет на фикционален герой и външната реалност го причислява, за разлика от автономния живописен портрет и романизираната биография, изцяло към изкуството. Друго важно следствие е, че литературният портрет на фикционален герой не

[5] Възможно е литературният портрет да е и фикционален, ако авторът му е някой от литературните герои. В такъв случай във фикционалния свят на произведението моделът и портретът ще са реални и портретът отново ще застане по средата между изкуство и неизкуство. Функциите, които може да изпълнява, ще са в сила за влезлите в досег с портрета и са всички описани в пети раздел на Първа глава (I.5.) с изключение на свързаните с предметността. Особено важна може да се окаже функцията на този портрет да конструира идентичността на автора си.

може да изпълнява онези функции, които биха произтекли от връзката му с модела; такава е заместващата във всичките ѝ разновидности – този вид портрет не може да напомня за живота, качествата и делата на фикционалния герой, защото животът, качествата и делата му не съществуват извън портрета; такава е и функцията му да подчертава репрезентативната природа на субекта – той не може да пренася нито собствената си свръхреференциалност и композираност, нито каквото и да било върху модела, защото този модел не съществува извън самия него.

Литературният портрет на фикционален герой – и в това е най-голямата му сила – конструира идентичността на героя. Нужно е да се уточни обаче, че докато, за да го постигнат, автономният живописен портрет и романизираната биография разчитат на връзката си с изобразения, литературният портрет на фикционален герой се уповава на противоположното, на липсата на конститутивна връзка, която именно му придава неопровержимост. Описателният и повествователният литературен портрет конструират идентичността на фикционалния герой, отразявайки авторовата гледна точка към нея. Специален интерес заслужава и съвместната им работа, за която стана дума по-горе – описателният портрет изобразява героя на определен етап от живота му, спрямо който развитието му, представено от повествователния литературен портрет, непрекъснато ще се съотнася и съизмерва.

Двете съдържателни разновидности на литературния портрет, описателният и повествователният, се различават по отношение на предметността. Описателният е лишен от независима предметност и не може да изпълнява свързаните с нея функции. Под формата на книжен или електронен носител повествователният може да бъде част от

интериора и да конструира идентичността на собственика си. Трябва да признаем обаче, че в сравнение с живописния портрет представителните възможности на хартиената, и особено на електронната и аудиокнигата, са по-скромни.

Проблематиката на литературния портрет е в областта на наратологията и на теорията на фикцията. Основни въпроси за нея са: как романизираната биография изобразява реално съществувала личност, как това изобразяване конструира идентичността на биографа, как литературният портрет на фикционален герой изобразява модела си, дали и как успява да удържи състоятелността си, какво е отношението на описателния портрет към останалата част на повествованието, как си взаимодействат описателният и повествователният портрет и пр.

3. Живописният портрет, представен словесно в литературното произведение

Третото и последно значение на израза „портрети в литературата“ се отнася до живописни портрети, представени чрез средствата на литературата – словесните знаци – в литературното произведение. Прочути примери са „Момичето с перлената обица“ в едноименния роман на Трейси Шевалие, портретът на Френхофер в „Неизвестният шедьовър“ на Оноре дьо Балзак, портретите на Елстир във „В търсене на изгубеното време“ на Марсел Пруст.

Словесното представяне на портрета е частен случай на екфразиса[6], „словесното изобразяване на ви-

[6] Употребите на термина са впечатляващо разнообразни. Според Марк Л. Смит екфразисът е включването на всяко произведение на изкуството в друго произведение на изкуството (цит. по Heffernan 1993: 192). За Мъри Кригър става въпрос за общ принцип на поетиката, който обхваща „всеки стремеж на словесното изкуство към илюзията, че то изпълнява задача, която

зуално изображение“ (*verbal representation of visual representation*), според сполучливото определение на У. Т. Мичъл (Mitchell 1994: 152) и Дж. Хефернан (Heffernan 1993: 3). Става въпрос за устойчива хилядолетната традиция, започнала с Омировото описание на щита на Ахил, продължила с Вергилиевото на щита на Еней, с Дантевите статуи в чистилището, с Лопе де Вега („Флорентинската вила“ и др.), Калдерон („Художник на своето безчестие“), Шекспир („Похищението на Лукреция“, „Зимна приказка“), Кийтс („Ода на гръцката ваза“), Ибсен („Морската жена“) и жива до наши дни с Трейси Шевалие („Момичето с перлената обица“, „Дамата и еднорогът“), Сири Хуствет („Какво обичах“), Орхан Памук („Името ми е Червен“), Хавиер Мариас („Сърце тъй бяло“, „Лицето ти утре. 3. Отрова, сянка и сбогом“) и дори с представители на масовата литература като Дан Браун („Шифърът на Леонардо“). Словесното изобразяване на произведения на визуалните изкуства търпи същата критика, каквато и словесното изобразяване на физически лица – аргументът, че „спецификата и уникалността на визуалния външен вид се изплъзват на езика“, важи и тук. Той обаче доказва не че литературата не умее да

обикновено свързваме с изкуства с естествени знаци“ (Krieger 1992: 9.). За Джин Хагструм терминът се отнася до текстове, в които художественото произведение „проговаря“ (Hagstrum 1958: 18). Уенди Стайнър говори за екфразиса като аналог на „бременния момент“ в живописта, „концентрация на действието в един-единствен енергиен момент“ (Steiner 1982: 41) и като литературен топос, в който „поемата се стреми към атемпоралната „вечност“ на задържалата действието живопис или оплаква неспособността си да я постигне“ (Steiner 1988: 13-4). Историята на употребата на понятието от Античността до наши дни е внимателно описана от Рут Уеб (Webb 1999: 7–19).

Решихме да използваме термина според определението на Мичъл и Хефернан, защото то е достатъчно конкретно, без в същото време да се произнася относно стремежите на литературата или „проговарянето“ на живописните произведения.

изобразява произведения на визуалните изкуства – богатата екфрастична традиция говори в полза на обратното, – а че устойчивостта и благодатността на екфразиса се дължат на нещо различно от успешното представяне на визуалния външен вид на произведението.

Словесното изобразяване на визуално изображение се характеризира с голям метаестетически потенциал. Присъствието на едно произведение на изкуството в друго е вид *mise en abîme*, то проблематизира изкуството и отношенията му с действителността, акцентира върху понякога пренебрегваната художествена природа на рамкиращата творба и размива границите между изкуство и действителност вътре във и извън нея. Едновременно с това включването на едно художествено произведение в друго прокарва аналогия между тях и на нивото на сюжет, проблематика, идейни послания и настоява двете да бъдат разглеждани в съпоставка. Интерпретацията на рамкиращото произведение зависи от връзката му с рамкираното, а рамкираното функционира като огледално съответствие, вариация или контрапункт на рамкиращото.

Екфразисът е специфичен вид *mise en abîme*, тъй като съчетава две изкуства. Бидейки словесно изобразяване на визуално изображение, той насочва вниманието към изкуството на репрезентацията изобщо и към отношението му с действителността, подчертава художествената природа на литературата и подкопава строгото разделение между изкуство и действителност. Екфразисът успоредява рамкиращото литературно произведение с рамкираното визуално, а тъй като става въпрос за различни репрезентативни изкуства, този паралелизъм се превръща в съревнование. По думите на Хефернан „екфразисът организира надпревара между съперничещи си модуси на репрезентация: между движещата

сила на разказващата дума и упоритата съпротива на застиналия образ“ (Heffernan 1993: 6). Според американския учен именно на този дух на съревнование, на тази „парагонална енергия“ се дължи и дългият живот на разглеждания вид взаимодействие между изкус-твата (Heffernan 1993: 6). Съперничеството между литературата и визуалните изкуства се пренася и върху антагонистичните двойки, с които двете изкуства традиционно се свързват – думи / образи, немотивирани / естествени знаци, време / пространство, ухо / око, възвишено / красиво, неясно / ясно[7], мъжко / женско (Heffernan 1993: 6) и др. Фактът, че надпреварата се провежда на територията на литературата, на пръв поглед я прави предварително решена в полза на словесното изкуство. Само на пръв поглед обаче, тъй като, както справедливо отбелязва Хефернан: „Изобразяването на картина или скулптурно изображение с думи е призоваване на силата им – силата да привлекат вниманието на зрителя, да го раз-вълнуват, удивят, очароват, смутят, – дори и ако езикът се опитва да държи тази сила под контрол“ (Heffernan 1993: 7).

Както видяхме в Първа глава, някои от централните въпроси на екфразиса – репрезентацията, напреженията между изкуство и действителност, автореференциалността – са основни и за проблематиката на автономния живописен портрет. В този смисъл изобразяването му в литературно произведение катализира процеси, които у него са вече налични. Специфичното, което прибавя портретът, е акцентът върху конкретен вид репрезентация – на човешкия индивид. Бидейки сам изображение на човешки индивид, изобразеният в литературното произведение портрет изостря сетивата за всички останали подобни изображения в литературното произведение, както визуални, така и словесни. Те образуват мрежа, в която сравнени-

7 За тази и предишната двойка вж. Бърк 2001.

ето между отделните членове отново придобива характера на съревнование. То оголва условната им природа, поражда дискусии за принципите на репрезентация и кореспонденцията на портретите с действителността и води до заключения за особеностите на визуалното или словесното начало. От друга страна, като рамкирано произведение изобразеният портрет – а заедно с него и целият останал сонм портрети – се успоредява и надпреварва и с рамкиращото го произведение. От тази перспектива освен споменатите проблеми като първостепенен се очертава и въпросът за ролята на всяка от рамкираните творби в сюжета и интерпретацията на рамкиращата. Портретният екфразис, по всичко личи, разширява и неимоверно усложнява зададените поотделно от портрета и екфразиса фокуси на интерес.

Изобразеният в литературно произведение визуален портрет е най-често изображение на фикционален герой. Дори в случаите обаче, в които не е, той се оказва обвързан с някои от персонажите по начин, сходен с отношенията модел – портрет. Причината е, от една страна, способността на изображението да разкрива репрезентативната природа на субекта (вж. I.5), а от друга, кореспонденцията му с други изображения на индивиди в литературното произведение. Така например в романа на Пруст фреската на Ботичели, изобразяваща дъщерята на Йофор, със сигурност не е портрет на Одет; въпреки това точно по този начин я възприема Суан, при това до такава степен, че слага на бюрото си нейна репродукция вместо снимка на любимата си. Нещо подобно се случва и с картината на Брондзино в „Крилете на гълъба“ на Хенри Джеймс – тя е идентифицирана като портрет на Лукреция Панчатики, но героинята Мили Тийл разпознава самата себе си в изображението. Разбира се, фактът, че в романите на Пруст и Джеймс са включени точно тези реално съществуващи произведения, съвсем не е без значение.

Фреската на Ботичели и картината на Брондзино носят със себе си целия си културно-исторически контекст, само че веднъж станали част от литературна творба, те почват да функционират с оглед на отношенията си вътре във, а не извън нея. Изобразените на реалните портрети лица престават да служат като модели на фикционализираните изображения; за сметка на това, ролята охотно се поема от фикционални герои.

На фикционалността на модела отговаря фикционалността на изображението. В резултат, за разлика от разглежданите досега видове портрети в литературата при портретния екфразис двата члена на корелацията обитават една подвселена на реалност. Следствията засягат изискването за прилика и функциите на портрета.

Изобразеният в литературно произведение портрет е достъпен за фикционалните герои. Онези от тях, които познават модела, могат да се произнасят по отношение на приликата. Изображението е достъпно и за читателите, само че непряко, чрез словесното си изобразяване. А фикционалния герой те познават също опосредствано, чрез литературните му портрети. При това екфразисът е оголил условната природа на репрезентацията и е посял подозрения относно достоверността ѝ. Така читателите могат да се произнасят за приликата, ала за тях тази прилика е между опосредствано визуално изображение и опосредствания му модел, като достоверността на опосредстващата репрезентация и в двата случая е поставена под съмнение.

Героите имат предимството на прекия достъп и така за тях изобразеният в литературното произведение портрет е автономен живописен портрет. От тяхна гледна точка всички актуализирани от екфразиса негови функции са невалидни; валидни са обаче всички описани в I.5. За читателите перспективата е

обърната: централни са именно свързаните с екфразиса метаестетически функции на портрета; останалите също са валидни, но през ограничаващата, силно скептична призма на опосредстващата репрезентация.

Това двойно битие на портрета – като автономна живописна творба във фикционалния свят на произведението, което го изобразява, и като словесно превъплъщение извън него – предпоставя богатата му проблематика, свързана най-общо с човешката индивидуалност, различните естетически решения за изобразяването ѝ и метаестетическите въпроси, които те пораждат. Белег за благодатността на проблематиката е трайното присъствие на словесно изобразения портрет в западноевропейската литература от сонетите на Петрарка до наши дни, като периодът от втората половина на XVIII до първата половина на XX век се откроява като особено интензивен.

* * *

Направеният обзор на видовете портрети в литературата спомага за конкретизирането на обекта на настоящето изследване. И така, живописните портрети, инкорпорирани в литературните произведения – всички илюстрации и фотографии към различните издания на творбите, – ще останат извън обсега на труда. Изследването ще се съсредоточи върху другите два вида портрети – литературните портрети и словесно представените живописни портрети – в романите на Уайлд и Джойс и новелата на Асорин. Същевременно тук се споделя убеждението, че литературните произведения не могат да бъдат вписани изцяло в предварително зададени теоретични рамки; в своята уникалност те представят неподозирани факти, процеси и зависимости. Поради тази причина наред с вече коментираните, настоящият труд ще остане отворен и към останалите портрети в литературата, които избраните за анализ произведения предложат.

III. ПОРТРЕТЪТ НА ДОРИАН ГРЕЙ“ (1891) НА ОСКАР УАЙЛД

1. Мистър У. Х. като предшественик на Дориан Грей

От първото си издание през 1891 г. до наши дни единственият роман на Оскар Уайлд, „Портретът на Дориан Грей“, се радва на завидна популярност. Произведението има множество филмови[1] и музикални[2] адаптации, няколко театрални[3] и балетни[4] и дори една фотографска [5] . Сюжетът му е познат, реплики на героите са вече банализирана част от масовата култура; с една дума не би било пресилено твърдението, че „Портретът на Дориан Грей“ е най-известният живописен портрет в европейската литература.

На фона на този силен интерес учудва почти пълната липса на внимание, както от страна на читателите, така и на критиците, към единственото друго произведение на Уайлд, централна роля в което играе живописен портрет – новелата „Портретът на мистър У. Х.“. Преди всичко, новелата сама по себе си притежава забележителни литературни качества. В контекста на настоящото изследване обаче не бива да

[1] Романът има около 20 филмови адаптации, като в най-новата от 2021 г. с режисьор Тамара Харви главният герой е инфлуенсър в социалните медии.

[2] Оперите на Ханс Шьобле (1947-8), Лоуел Либерман (1996) и др.; мюзикълите на Матиас Варкони (1990), Ричард Глийвс (2000), Тед Дикстра (2002), Кангару Корт (2008), Ранди Баусър (2008), Лини Ридман (2009) и др.

[3] Постановките на Джон Осбърн (70-те), Грег Елдридж и Лиам Съклинг (2008), хорър версията на Иън Кейс (2008) и др.

[4] Балетите на Борис Арапов (1971) и Матю Борн (2008).

[5] С автор Карл Лагерфелд (2005) и модели Лари Скот и Ева Херцигова.

се подминава близостта ѝ с „Портретът на Дориан Грей“: и в двете творби присъствието на портрета е ключово; заглавията на двете – *The Portrait of Mr. W. H.* и *The Picture of Dorian Gray* – имат еднаква синтактична структура, като несъществената разлика в значенията на *portrait* и *picture*[6] е дори заличена в българския превод; и накрая, и двете са писани и публикувани горе-долу по едно и също време – новелата излиза за пръв път през юли 1889 г. в списание „Блекууд“, романът – през юни 1890 г. в списание „Липинкът“, а разширената му и преработена версия е издадена като самостоятелна книга през април 1891 г. от Уард, Лок енд Кътпани. Посочените обстоятелства подтикват към съпоставителен прочит на двете произведения. Този подход е адекватен и с оглед на интересуващата ни проблематика, тъй като би откроил особености в трактовката на портрета в романа на Уайлд, които биха останали иначе незабелязани. Ето защо в първата част от настоящата глава ще се занимаем именно с анализ на новелата „Портретът на мистър У. Х.“[7] в светлината

[6] Несъмнено и двата заглавни израза – *The Portrait of Mr. W. H.* и *The Picture of Dorian Gray* се отнасят не просто към картини, а към портрети. И все пак разликата между използваните думи *portrait* и *picture* не е без значение. Едно възможно обяснение е, че в новелата се набляга на етимологичното значение на думата портрет ‘тегля, влача нататък’ (вж. I.1.) и оттам, на веригата от все по-нататъшни въздействия на портрета, от Търскин към разказвача, към приятелите му художници и към читателя. В романа въздействието на портрета не се „провлачва“, тъй като скоро след нарисуването си той е поставен зад параван, после занесен на тавана на Дориан Грей, където остава скрит за очите на всички освен на модела и за кратко на художника в предсмъртните му минути; чак в самия край на романа портретът възвръща първоначалния си вид и застава на стената.

[7] Ще бъдат използвани следните издания на новелата: за оригиналния текст на английски – Wilde 1999c, за текста на български – Уайлд 1982а. Препратките ще бъдат посочвани по следния начин: PWH: [номер на страница] – за английското издание; и ПУХ: [номер на страница] – за българското.

на малко по-късното произведение на ирландския автор „Портретът на Дориан Грей“[8].

Тъй като за разлика от следшественика си, мистър У. Х. не е сред добре познатите литературни герои, ще представим накратко историята му. Новелата започва в дома на Ърскин, по-възрастен приятел на разказвача, с диалог за литературните фалшификации. Безименният разказвач защитава фалшификацията като художествен способ и смята осъждането ѝ за смесване на естетически с етически въпрос. Ърскин насочва разговора към проблема за фалшификацията, използвана като доказателство за научна теория, и изважда от един шкаф великолепна картина, изобразяваща красив, женствен младеж. Дясната ръка на младежа е положена върху отворена книга с Шекспировите сонети; чете се оригиналното им посвещение „На единствения виновник за следващите сонети“; в близост до младежа са поставени на пиедестал маските на Трагедията и Комедията. Портретът дава повод на Ърскин да разкаже ретроспективно за някогашния си красив приятел Сирил Греъм – очарователен актьор, който обикновено играел женските роли в пиесите на Шекспир. Чрез текстови анализ на сонетите на барда, изложен подробно в новелата, Сирил Греъм стигнал до заключението, че човекът, на когото те са посветени, единственият виновник за тях, загадъчният мистър У. Х., е Уили Хюз, младеж от Шекспировата трупа, който играел женските роли. Почти повярвал в теорията на приятеля си, Ърскин му поискал веществено доказателство. И то не закъсняло, защото скоро след това Сирил Греъм му

[8] Ще бъдат използвани следните издания на романа: за оригиналния текст на английски – Wilde 1999b, за текста на български – Уайлд 1998. Препратките ще бъдат посочвани по следния начин: PDG: [номер на страница] – за английското издание; и ПДГ: [номер на страница] – за българското.

показал сякаш по чудо намерения от него в стар скрин портрет на мистър У. Х., същия портрет, който в момента стоял пред очите на разказвача. Картината окончателно убедила Ърскин, ала не след дълго той случайно открил, че портретът е фалшификация, направена по поръчка на Сирил от съвременен художник. Измаменият Ърскин се скарал с приятеля си, а на следващата сутрин Сирил се самоубил в името на теорията си, както научаваме от предсмъртното му писмо, без да пропусне да я завещае преди това, заедно с портрета, на Ърскин. Впечатлен от разказа на домакина си, повествователят става горещ привърженик на теорията на Сирил Греъм. Вече у дома си, отново чрез детайлно проведен текстови анализ на сонетите той я доразвива и изпраща писмо на Ърскин, за да го убеди в правотата си. Веднага след това по необясними за самия него причини той изгубва вярата си в теорията, посещава Ърскин, за да му се извини за писмото, но приятелят му, от своя страна, е възвърнал своята вяра и двамата се скарват. Две години по-късно Ърскин изпраща писмо на разказвача, в което му съобщава, че ще се самоубие в името на Уили Хюз и Сирил Греъм. Повествователят прави опит да го спре, но пристига прекалено късно. Ърскин е мъртъв, но по обясненията на лекаря е загинал не от собствената си ръка, а от туберкулоза. В завещание е оставил портрета, който в края на новелата се намира окачен в библиотеката на разказвача и предизвиква възхищението на приятелите му художници.

От този сбит преразказ на удивителната история на мистър У. Х., изпъстрена с красиви женствени младежи, писма и самоубийства, веднага става ясно, че портретът от заглавието се отнася на първо място до живописна картина, нарисувана по поръчка на Сирил Греъм, без модел. Както знаем от Първа глава (вж. I.4.), бидейки поръчител на портрета, Сирил Греъм е фактически негов съавтор. В случая

обаче съавторството му отива доста по-далеч от това на обикновения поръчител, тъй като липсата на модел премахва почти изцяло ограниченията пред собствените му изисквания. Можем да кажем, при условие единствено че пренебрегнем уменията на художника, – което в случая спокойно можем да направим, – че портретът на мистър У. Х. е точно такъв, какъвто Сирил Греъм го е пожелал. Това насочва вниманието към по-общия контекст на създаването на картината, в който тя се оказва необходима за проекта на поръчителя ѝ да представи красивия млад актьор Уили Хюз като вдъхновител на Шекспировите сонети.

Тук се натъкваме на интересен казус. Сирил Греъм е автор на теория, която открива „кой в същност е мистър У. Х.“ (PWH: 305, ПУХ: 250 (sic)), т.е. тя се занимава с идентичността на мистър У. Х., от което следва, че е негов, този път словесен, портрет. В рамките на подвселената на реалност на разказа на Ърскин обаче изобразеният в този словесен портрет индивид се колебае между реалност и фикционалност; именно за да докаже реалността му, Сирил Греъм прибягва до поръчването на негов живописен портрет. Възползвайки се от безкритичното доверие на зрителите, осланящо се на практиката портретите да бъдат рисувани от натура (вж. I.4.), в съществуването на реален индивид, изобразен на картината, Уайлдовият герой представя портрета като документ за реалността на младия актьор Уили Хюз. Документът обаче, както разбират последователно Ърскин, разказвачът и читателите, се оказва фалшив, поради което и неспособен да изпълнява отредената му задача. Фактът, че картината не може да свидетелства за действителното съществуване на Уили Хюз, посява сериозни съмнения относно документалната функция на портрета изобщо, а оттам и на всички останали негови функции, свързани с идентичността на портретирания.

По типично уайлдовски парадоксален начин именно невъзможността на портрета да свидетелства за изобразения го превръща в документ, но вече не за съществуването, а за несъществуването на модела. Преди появата на картината Търскин почти вярва в теорията на приятеля си:

> *Можеш да си представиш, надявам се, че още начаса бях спечелен за новата теория и личността на Уили Хюз придоби за мен реални очертания, също като самия Шекспир. Единственото ми възражение срещу теорията бе породено от факта, че името на Уили Хюз не се среща в списъка на актьорите, ангажирани в Шекспировата трупа, според варианта, отпечатан в Първото фолио (PWH: 308, ПУХ: 255),*

твърди той – и изисква „вещественo доказателство“ (PWH: 309, ПУХ: 256) не толкова заради себе си, колкото за да може идеята на Сирил Греъм да бъде представена пред света. След разкриването на фалшификацията обаче той е напълно убеден, че „[т]акъв човек [Уили Хюз] никога не е съществувал“ (PWH: 312, ПУХ: 260), и дори смята, че приятелят му сам не е вярвал в съществуването му. Всички по-нататъшни опити за реабилитация на твърденията на Сирил Греъм било от него самия, Търскин или разказвача са последователно отхвърляни с аргументи като: „без този портрет теорията му остава чиста хипотеза“ (PWH: 309, ПУХ: 257), „ако ѝ вярваше, нямаше да прибегнеш до фалшификация, за да я докажеш“ (PWH: 311, ПУХ: 259) и „[с]ънувал съм и през тия два месеца [в които вярвах на теорията] животът ми е бил нереален“ (PWH: 346, ПУХ: 306).

Това видоизменение на документалната функция на портрета носи след себе си важни последици. За сметка на липсващата връзка с изобразения, Уайлд

акцентира върху другата страна на монетата, изкуствената природа на портрета, като тук „изкуствена“ означава както „художествена“, така и „неестествена, конвенционална“. Ако като неестествено творение картината няма безпроблемно, органично отношение с модела си, то като художествено на преден план излиза естетическата ѝ функция – тя очарова разказвача, дори предизвиква изтънчените му коментари за рисунъка, а в края на новелата, вече окачена в библиотеката, буди възхищението и на приятелите му художници. Към естетическата функция на портрета на мистър У. Х. трябва да прибавим и още нещо – той е причината, макар и не единствената, Ърскин да разкаже на повествователя за теорията на Сирил Греъм за Уили Хюз, а по-късно, щом го поглежда, сам повествователят си спомня пак за нея (PWH: 350, ПУХ: 313). Така портретът, загубил възможността да препраща към модела си, препраща към теорията за него, т.е. към словесния му портрет. Може да се каже, че също както при овалния портрет от едноименния разказ на Е. А. По и портрета на херцогинята от драматичния монолог “My Last Duchess“ на Браунинг (вж. Цанкова 2014), и в тук разглеждания случай в екфрастичното сътрудничество между живопис и литература визуалното изкуство играе ролята на начален подтик към узнаването на собствената му история, а словесното се нагърбва именно с тази история.

Само че в новелата на Уайлд взаимодействието между двете изкуства не се изчерпва с това. Вече обърнахме внимание на факта, че живописният портрет на мистър У. Х. е призован да свидетелства за истинността на словесния. Именно внезапно появилата се картина успява да убеди Ърскин в правотата на теорията на приятеля му, а разкриването на фалшификацията дискредитира напълно и теорията. Не само че портретът изпълнява възложената му роля, а и той единствен е способен на това. По-късно Сирил Греъм и

Ърскин един след друг ще се опитат да използват вместо портрета самоубийството като доказателство, но безуспешно – както сам Ърскин изрично отбелязва: „нещо не е непременно вярно, щом някой се е самоубил заради него“ (PWH: 312, ПУХ: 260). Любопитен детайл е, че разкриването на фалшификацията на картината се извършва благодарение на други произведения на живописта, чрез приликата, която Ърскин намира между портрета и негов по-ранен вариант в ателието на съвременен художник, т.е. ако истинността на словесния портрет зависи от живописния, автентичността на живописния на свой ред зависи от друг живописен. Представена схематично, ситуацията в новелата на Уайлд изглежда по следния начин: живописен портрет, който препраща към литературен портрет, чиято истинност зависи от живописния портрет, който се оказва фалшив благодарение на приликата си с друг живописен портрет. В тази сложна конструкция от плочки за домино последна дума има живописта. Поставянето на истинността на литературния портрет в зависимост от тази на живописния е синекдохично равнозначно на отреждането на по-високо стъпало на живописта спрямо литературата в йерархията на истинността. Както е добре известно обаче съгласно естетическите разбирания на Уайлд не истината, а лъжата е ценност: „[л]ъжата, разказването на прекрасни неверни неща, е същинското предназначение на Изкуството“ (Уайлд 1982б: 41), заявява той. Така в естетическата йерархия на автора позициите се преобръщат и литературата застава по-високо от по-директно свързаната с истината живопис. Възгледите на Уайлд имат отношение и към конкретните произведения на изкуството в новелата – тъй като се фалшиви, портретите, независимо дали живописни, или словесни, придобиват по-висока естетическа стойност.

Наред с тях в „Портретът на мистър У. Х.“ важна

роля играе и една неразгледана до момента серия творби: сонетите на Шекспир. Загадъчният мистър У. Х., на когото те са посветени, е в центъра на интереса и на тримата главни герои. Чрез детайлно описан анализ на стихотворенията Сирил Греъм разработва цяла теория по въпроса, която разказвачът по-късно допълва. В нейно име двама души – Сирил и Ърскин – се самоубиват или най-малкото твърдят така. Теорията застъпва гледището, че вдъхновителят на сонетите на барда е младият актьор Уили Хюз, но като възможни претенденти за същото звание в новелата са споменати и лорд Пемброук, лорд Саутхемптън и Уилям Хатауей. Замяната на едно име с друго не променя основното: героите на Уайлд са убедени, че зад героя от Шекспировите стихотворения стои реално съществувало лице. В контекста на цялото разглеждано тук произведение това четене на сонетите е съизмеримо с вярата в реално съществуващ модел на фалшивия портрет на мистър У. Х. Портретът няма модел, а героят от сонетите, подсказва Уайлд, няма действителен аналог. Защото и в двата случая става дума за произведения на изкуството, чието същинско предназначение е лъжата.

Изкуството е независимо от живота. Този основен постулат в естетиката на ирландския писател следва да се разбира по два начина – от една страна, отнесен към съдържанието: „[и]зкуството никога не изразява нищо друго освен себе си“ (Уайлд 1982б: 40), т.е. то не е подражание; и от друга, към възприемателите: „[щ]ом дадено нещо ни е полезно и необходимо или ни въздейства по някакъв начин, независимо дали причинява болка, или удоволствие, влияе силно на нашите предпочитания или съставлява част от средата, в която живеем, то остава извън специфичната сфера на изкуството“ (Уайлд 1982б: 19), т.е. то не бива да ни засяга. Героите в новелата се проявяват като лоши читатели и зрители, тъй като извършват и двата

вида грешки: приемат за даденост връзката с действителността на сонетите и живописния портрет и попадат под въздействието на картината и теорията за Уили Хюз до такава степен, че двама от тях (истински или мнимо) се самоубиват.

Ако от перспективата на направените дотук наблюдения върху „Портретът на мистър У. Х.“ хвърлим поглед към „Портретът на Дориан Грей“, няколко неща ще ни привлекат вниманието. Уайлд не проблематизира документалната функция на портрета в романа, но въпреки това въпросът за истинността, за кореспонденцията с действителността, отново е централен. С течение на времето вечно младото, невинно и красиво лице на Дориан и неморалното му поведение влизат във все по-задълбочаващо се противоречие. Особено афектиран от това противоречие е Базил Холуърд, който е дълбоко убеден, че „Грехът се изписва върху лицето на човека“ (PDG: 111, ПДГ: 191). Самият художник обаче не е свидетел на порочните дела на приятеля си, те достигат до него единствено чрез слухове. От тук може да се заключи, за него противоречието е между физическия облик на Дориан и слуховете за поведението му, между външния му вид и рисувания му от обществото словесен портрет. Една нощ разкъсваният от съмнения Базил Холуърд прави очакван ход: изисква истината от приятеля си; вместо отговор Дориан му показва своя портрет. Художникът е шокиран от фантастично настъпилата ужасяваща промяна, но е напълно уверен, че това е рисуваната от него картина, както и че тя представлява онова, което изображеният на нея е „извършил в живота си“ (PDG: 117, ПДГ: 201). Както Дориан, така и Базил Холуърд – единствените, които имат достъп до картината, след като тя започва да се променя, – не поставят под съмнение кореспонденцията на портрета с действителността, за тях той е инстанция на неоспоримата истина.

Контрастът в това отношение с портрета на

мистър У. Х. е забележителен. Ала макар изображението на мистър У. Х. да е лъжливо, а на Дориан Грей да не е, и двете успешно изпълняват надредната роля на свидетел по отношение на истинността на словесните портрети на героите, а при Дориан – и на истинността на физическия му вид. В първия случай обаче фалшификацията, според критериите на Уайлд, придава по-голяма естетическа стойност на произведението, докато „истинността“ на портрета във втория го отдалечава от изкуството.

Колкото до другата страна на прокламираната от ирландския автор независимост на изкуството от живота, нека засега отбележим само, че също като в новелата и в романа въздействието на портрета никак не е невинно. Както ще видим по-нататък, проблемът за интерпретирането на художествените творби изобщо, наред с обратната страна, интерпретирането на живота, ще е централен в „Портретът на Дориан Грей“.

Погледът към функционирането на живописния портрет в романа на Уайлд от ъгъла на функционирането на неговия предшественик в новелата дава интересни резултати. Съпоставката между двете произведения, носещи заглавия на портрети, обаче може да се продължи и на сюжетно ниво.

Както става ясно от горния преразказ, „Портретът на мистър У. Х.“ не представя една история, а няколко свързани помежду си и разказани една в друга, в структура *mise en abîme*, истории. В центъра на всяка от тези истории стои по един индивид, т.е. става дума за словесни повествователни портрети. И така, това са: 1) историята на Уили Хюз – тя е разказана от Сирил Греъм на Ърскин, от Ърскин на повествователя и от повествователя на читателите; започната от Сирил Греъм, тя е продължена и завършена от повествователя; 2) историята на Сирил Греъм, разказана от Ърскин на повествователя и от повествователя на читателите; 3) историята на Ърскин, разказана от

повествователя; 4) историята на самия повествовател. Както ще покажат следващите разсъждения, всяка от тях, от своя страна, има отношение и към историята, към словесния повествователен портрет, на Дориан Грей. Нека ги разгледаме една по една.

Първото, което трябва да се каже за Уили Хюз, е, че той е фикционален герой не само за читателите, а и в подвселената на реалност на безименния герой, от чието лице се води разказът. Още преди да е въведена, теорията за съществуването му е представена като невярна, а както вече изтъкнахме, възобновяването на вярата в нея така и не успява да се отърси от собствената си несъстоятелност. Нещо повече, фикционалният Уили Хюз се ражда с теорията на Сирил Греъм в края на XIX век [9], около три века по-късно от собствената си смърт, тоест той се ражда като вече съществувал и към момента на разказването несъществуващ, покойник. Каквито и да са особеностите около фикционалността на Уили Хюз обаче, тя няма абсолютно никакво значение за историята му, така, както ще я разглеждаме тук, т.е. самостоятелно, а не с оглед на вписаността ѝ в новелата на Уайлд. Това обстоятелство ни задължава да подходим към него по начин не по-различен от начина, по който бихме подходили към Сирил, Дориан или всеки друг фикционален герой.

И така, според лансираната от Сирил Греъм и допълнена от разказвача теза Уили Хюз е приказно красив юноша, вдъхновил сонетите на Шекспир; в отговор на пламенните молби на драматурга той става актьор в неговата трупа, където изпълнява женските

[9] Тезата, че вдъхновителят на Шекспировите сонети е младеж на име Уили Хюз, не принадлежи на Уайлд. Тя е лансирана за пръв път от Томас Тируит (1730 – 1786) през 1766 г. и оттогава е неколкократно подемана. Детайлното разгръщане на теорията обаче, изложено в „Портретът на мистър У. Х.“, е заслуга на ирландския автор.

роли; за известно време попада под злокобното въздействие на смуглата дама, после отива да играе в трупата на Марлоу, но пак се връща при Шекспир; през 1611 г. заминава за Германия, където участва в пиеси на Шекспир и Марлоу, като по този начин става предшественик на Немското просвещение; през 1617 г. получава посмъртната маска на Шекспир, а сам вероятно загива по време на ненадейно народно въстание в Нюрнберг.

На пръв поглед изглежда, че сравнението между Уили Хюз и Дориан Грей не е особено плодотворно. Освен необикновената си красота и вдъхновението, което дават на един творец – Шекспир и Базил Холуърд, – двамата като че ли не споделят много общи неща. Внимателният читател може да допълни, че и двамата са едновременно творци и произведения на изкуството: Уили Хюз в качеството си на актьор е част от Шекспировите пиеси, за него „великият драматург е сътворил Виола и Имогена, Жулиета и Розалинда, Порция и Дездемона, самата Клеопатра“ (PWH: 307-8, ПУХ: 254), но също и „творец-художник“ (*a creative artist* (PWH: 322, ПУХ: 273)), а Дориан Грей, воден от заръките на лорд Хенри и от основния принцип на дендито да „култивира[т] идеята за прекрасното в собствената си личност“ (Бодлер 1976: 534), създава сам себе си като художествена творба. Интересен факт е също, че подобно на Дориан Грей Уили Хюз години наред изобщо не остарява – според Сирил Греъм Шекспировите 104-и и 126-и сонети доказват, че красивият актьор навярно е „обладал тайната на вечната младост“ (PWH: 333, ПУХ: 288). Всичко това обаче не може да заличи най-съществената разлика между двамата герои. Докато животът на Уили Хюз, като изключим ревнивите пориви, които предизвиква у Шекспир, оставя изцяло благотворна следа, от момента, в който вижда портрета си, Дориан Грей се отдава с все по-голямо безгрижие на всевъзможни пороци, причинява смъртта на трима души и сам завършва живота си със самоубийство.

Разликата изглежда лесно обяснима с факта, че Уили Хюз няма портрет. В новелата обаче повествователят, коментирайки 53-ти сонет на Шекспир, отбелязва, че: „думата „сянка“ в Шекспирово време е имала допълнително значение на професионален термин, свързан със сцената“ (PWH: 314, ПУХ: 263). И в действителност, в елизабетинска Англия думата *shadow* е имала няколко значения, сред които това на актьор, но също така и на портрет (OED). [10] Следователно, ако отнесем тези исторически факти към Уили Хюз, ще стигнем до извода, че неговият портрет, неговата сянка са неговите роли, актьорските му превъплъщения в Розалинда, Жулиета, Беатриче и Офелия. Като имаме предвид обезсмъртяващата функция на портрета (вж. I.5.), можем да намерим подкрепа за това заключение и от самия Сирил Греъм, който, анализирайки сонетите на барда, отсъжда, че „тук, както и на други места, Шекспир обещава безсмъртие на Уили Хюз във форма, видима за човешкото зрение – визуална, – тоест пиеса, която се възприема чрез гледане“ (PWH: 319, ПУХ: 269). Освен това обаче 47-и сонет, по думите на Ърскин, потвърждава, че Шекспир е притежавал и живописен портрет на мистър У. Х. Оказва се, значи, не само че Уили Хюз има портрет, а и че портретите му са от два вида: театрални роли и живописна картина.

Отношенията на Дориан Грей със собствения му портрет са особени. Както многократно е било посочвано, сцената, в която героят на Уайлд за пръв път вижда портрета си, е аналогична на онази, в която Нарцис вижда отражението си във водата. Приликата на Дориан с митологичния герой е подсказана по-рано от лорд Хенри Уотън (PDG: 19, ПДГ: 11), а когато красивият младеж съзира образа си, „[о]чите му блеснаха от

[10] За детайлно обяснение на употребите на *shadow* вж. Gent 1981 и по-специално с. 51–53.; за глаголите *shadow* и *shade* в значение на ‘рисувам’ вж. с. 8 от същата книга.

такава радост, *сякаш виждаше себе си за пръв път*“ (PDG: 33, ПДГ: 38; к.м. – Т. Ц.)[11], малко по-надолу следва и твърдението: „Осъзнаването на собствената му красота проблесна в него като *откровение. Досега не бе имал случай* да я почувства“ (PDG: 33, ПДГ: 38, к.м. – Т. Ц.). Несъмнено ефектът, който портретът оказва върху Дориан, е същият, който огледалната повърхност на потока оказва върху Нарцис – двамата за пръв път познават себе си. Не е случаен и изборът на вече споменатата дума *shadow* в израза *gazing at the shadow of his own loveliness* (PDG: 33). От една страна, в значението си на „отразен образ“[12] – в този смисъл е сполучлив българският превод на Красимира Тодорова като „отражение“ (ПДГ: 39) – тя още веднъж сближава изображението на Дориан с отражението на Нарцис, като приликата е засилена и чрез морфологичното сродство на *shadow* с *shade*, лексемата, използвана в известния превод на Овидиевите „Метаморфози“ на сър Самюел Гарт, Джон Драйдън и др.[13] От друга страна, употребата на точно тази дума препраща към историята на Уили Хюз и целия ѝ елизабетински контекст.

Според древногръцкия мит красивият юноша Нарцис вижда образа си в огледалната повърхност на потока, влюбва се в него, познава себе си в него и се самоубива, удавяйки се. Дориан Грей вижда отражението на собствената си красота, осъзнава я, влюбва се в нея, сключва фаустовски договор, за да я запази, впуска се в порочен живот и накрая по нарцисовски се самоубива. В неговата история Нарцис е необходим за Фауст.

---

[11] В оригинала: *as if he had* ***recognised*** *himself for the first time* [п.ч. – Т. Ц.].

[12] Вж. 5 а. от статията за *shadow* в OED.

[13] Преводът гласи: *For as his own bright image he survey'd/ He fell in love with the fantastick shade.* (Ovid 1727)

В откъса за Нарцис думата *shade* е употребена и в още две значения: като отнесена към сенките на дърветата и към царството на сенките. Наблюдението е на Кристофър Крафт (Craft 2005: 110).

В историята на Уили Хюз обаче няма никакви податки юношата с неувяхващата красота да е имал драматични преживявания със собствения си образ, бил той театрална роля или живописна картина. Колкото до портрета, който три века след смъртта му Сирил Греъм представя за картината от 47-и сонет, Уили Хюз изобщо не е имал и не би могъл да има досег с него именно защото портретът е *представен за*, но не е картината от 47-и сонет. Фикционалният Уили Хюз и действителният портрет принадлежат на различни подвселени на реалност, като подвселената на Шекспи-ровия вдъхновител не влиза в контакт с нищо извън себе си. Невидял и непознал образа си, Уили Хюз няма как да следва стъпките на Дориан Грей. Ако трябва да си го представим като Нарцис, това би бил Нарцис, който през целия си дълъг и добротворен живот така и не стига до фаталния поток.

Историята на Сирил Греъм е различна. Той е чудно красив, разглезен юноша, който страстно се увлича по театъра и играе женските роли в Шекспировите пиеси. Анализът на сонетите на барда го води до заключението, че единственият виновник за тях, мистър У. Х., е бил актьор на име Уили Хюз. Когато се оказва, че освен собствените му разсъждения, за теорията му няма друго доказателство, Сирил поръчва на художника Едуард Мертън да нарисува портрет на елизабетински актьор, положил ръка върху томче с Шекспировите сонети. Убеден от портрета в теорията на приятеля си, Ърскин случайно разкрива измамата и разобличава Сирил, а той, от своя страна, се самоубива, за да докаже правотата си.

Този път и повърхностният поглед ни показва, че приликата между Дориан Грей и Сирил Греъм е поразителна. И двамата са женствено красиви и капризни, и двамата са дендита – за Сирил знаем, че отдава „абсурдно висока стойност на външния

вид“ (PWH: 304, ПУХ: 249), и двамата оказват едно и също магнетично въздействие върху по-възрастни от тях мъже – Базил Холуърд и Ърнест, и двамата се самоубиват. Остава да видим доколко етапите в историята на Сирил могат да се впишат в познатата ни вече схема, белязана от преплитането на мотивите за Нарцис и Фауст.

Ключов момент от живота на Сирил е измислянето на теорията за Уили Хюз. Възрастта, външният вид и професията на съществуващия само в хипотезата на Сирил Уили напълно съвпадат с тези на самия Сирил – двамата дори играят едни и същи роли като Розалинда от „Както ви се хареса“. И най-непредубеденият читател едва ли би отдал това обстоятелство на случайност. И с право, като се има предвид многократно заявяваната теза на Оскар Уайлд, включително в „Портретът на мистър У. Х.“ и в предисловието към „Портретът на Дориан Грей“, че „[И]зкуството [...] никога не ни показва видимия свят. Единствено разкрива пред нас собствената ни душа“ (PWH: 343, ПУХ: 302) и „Изкуството всъщност отразява [*mirrors*] ония, които го възприемат, а не живота“ (PDG: 17, ПДГ: 8). От тук следва, че интерпретацията на Сирил Греъм на Шекспировите сонети ще показва не живота, обективната реалност на видимия свят, а самия него, собствената му душа. Женствено красивият Уили Хюз, вдъхновил не кого да е, а Шекспир, е душата, отражението на Сирил Греъм с целия възможен нарцисизъм, който предполага тази постановка.

Подобна, макар и в не толкова крайна степен, е и връзката между художника и творбата в „Портретът на Дориан Грей“. Убеждението на Базил Холуърд, че „себе си изобразява художникът върху цветното табло“ (PDG: 20, ПДГ: 14) и че в портрета на Дориан той е показал „тайната на собствената си душа“ (PDG: 20, ПДГ: 14), до голяма степен предопределя отношението

му към картината.

Създадената от Сирил Греъм теория за актьора вдъхновител на Шекспир до такава степен го запленява, че той нарича и най-малкото отклонение от нея „филистерски начин на мислене“ (PWH: 309, ПУХ: 256). Обсебеността му достига кулминацията си с поръчването на фалшивия портрет и представянето на картината за истинска. По линия на съпоставянето с историята на Дориан Грей този акт маркира сключването на фаустовския договор – за да запази непокътнато собственото си очаровател но отражение в лицето на Уили Хюз, Сирил Греъм, в съгласие с убеждението си, че е „за предпочитане да изглеждаш добре, отколкото да си добър“ (PWH: 304, ПУХ: 249), прави компромис с истината. Логично следват животът в лъжа и самоубийството. Така, за разлика от предполагаемия Шекспиров актьор, бидейки Нарцис и Фауст, Сирил Греъм минава последователно през всички етапи от живота на Дориан Грей. Единствената открояваща се разлика е бързото му разобличаване, станало причина и за самоубийството му.

Историите на разказвача и Ърскин са по-малко интересни от разгледаните дотук. Вярата им в теорията за Уили Хюз се задейства аналогично на механизма, по който авторът ѝ я създава. Ако всеки художник рисува себе си, то допълването на рисунката или дори самото ѝ усвояване доближават до художника и творческото му изображение. Вярата на разказвача и Ърскин в теорията на Сирил е израз на нарцистичния им стремеж да се приобщят към Сирил и Уили Хюз. Само че стремежът на разказвача се оказва твърде нетраен, а Ърскин – най-малкото поради немладата си четиресетгодишна възраст – твърде далеч от модела. Затова и вярата на първия се изпарява бързо, а имитативното мнимо самоубийство на втория се прев=-ръща в гротеска.

2. Портретът на Дориан Грей

Преди да пристъпим към проблематиката на портрета в единствения роман на Оскар Уайлд, е нужно да направим едно уточнение относно текста, с който ще работим. „Портретът на Дориан Грей“ е издаден за пръв път в юлския брой на месечното списание „Липинкът“ (*Lippincott*), излязъл на 20 юни 1890 г. Произведението е новела, разделена на 13 глави и разположена на първите сто страници от списанието. Публикацията предизвиква немалко остри критики, на повечето от които Уайлд отговаря старателно в писма. През април 1891 г. „Портретът на Дориан Грей“ излиза, вече като роман, с марката на издателство „Уард, Лок енд Кътмпани“ (*Ward, Lock & Co.*). Отчасти под влияние на критиките, второто издание на творбата е значително преработено и разширено спрямо първото: главите от 13 стават 20 (глави Трета, Пета, Петнадесета, Шестнадесета, Седемнадесета и Осемнадесета са изцяло нови, а глава Тринадесета от първото издание е разделена на две и съответства на глави Деветнадесета и Двадесета от второто), вмъкнати са нови пасажи, хомоеротичните нюанси са смекчени, добавен е и прочутият афористичен предговор.[14] Именно това второ издание става авторитетното, на него се базират многобройните преиздания на романа, докато публикуваната в списанието новела остава запазена за по-специфични изследователски цели. Текстът на второто издание ще бъде използван и в настоящия труд.

И така, понятието „портрет“ се появява още в заглавието на романа – *The Picture of Dorian Gray*, полагайки се чрез този жест като „главното“ на произведението. Коректността изисква да се

[14] Емили Темпъл предлага информативен сравнителен анализ на променените пасажи, вж. Temple 2018.

отбележи, че английската дума *picture* има значението първо на картина и после на портрет (OED). В романа обаче става въпрос не за каква да е картина, а именно за портрет. Самият Уайлд използва *picture* и по-специализираната лексема за портрет, *portrait*, равнопоставено. Можем да се заключи, следователно, че заглавието е правилно преведено на български като „портретът“, а изборът на *picture* може да се обясни не с отхвърляне на конкретния жанр, а – по думите на Майкъл Патрик Гилеспи – с предпочитанието към „широко, ненормативно понятие за репрезентация“ (Gillespie 1994: 46). Това понятие, твърди ученият, от една страна, „веднага разкрива възможността за няколко алтернативни перспективи“ (Gillespie 1994: 46), а от друга, разкритата от него възможност влиза в противоречие с изразената от определителен член *the* идея за единствена, окончателна репрезентация (Gillespie 1994: 46). Въпреки че твърдението на изследователя е малко пресилено в първата си част, заключението, до което води, е вярно: проблематиката на романа в действителност се фокусира върху възможността за множество репрезентации, конфликта помежду им, претенциите им за окончателност.

Конкретизирането на значенията на заглавието води и до конкретизиране на проблематиката. И от най-повърхностния прочит става ясно, че насловът има не един, а поне два недвусмислени референта. На първо място, това е живописният портрет, който Базил Холуърд прави на Дориан Грей. На второ, това е самата литературна творба, тъй като наричайки сам себе си „портрет“, романът се определя като такъв. „Портретът на Дориан Грей“ представлява, следователно, словесен повествователен портрет на Дориан Грей, в който главното е портретът (живописният, словесният, друг евентуално). Заслужава внимание фактът, че още в заглавието е заложена структурата *mise en abîme* и метаестетическият потенциал, който

тя носи със себе си. Наличието на две изкуства, чрез които портретът бива изобразяван, подсказва, че конфликтът между репрезентациите ще се води на полето на изразните им средства и ще се прехвърли и върху съответстващите им изкуства; същевременно това наличие изостря сетивата и за други видове портрети, изобразени чрез други изкуства, било на същия герой или на други. Проблематиката на портрета в романа на Уайлд ще обхваща функциите на различните видове портрети в него, взаимодействието между тези портрети и отношението им към цялото произведение, от което са част.

Измежду всички портрети в „Портретът на Дориан Грей“ със статута на емблема на творбата несъмнено се окичва най-буквалният, живописният портрет на главния герой. Той стои в центъра на романа, отключва проблематиката на портретността, откроява останалите портрети и съпоставяйки ги едни с други и със себе си, разкрива както тяхното, така и своето пълно значение. Поради тази причина именно него избираме за най-уместен подстъп към основния въпрос на настоящата глава.

И така, става въпрос за „портрет в цял ръст на млад човек с необикновена красота“ (PDG: 18, ПДГ: 10); картината е рисувана с бои върху платно, а в левия ъгъл с източени яркочервени букви е изписано името на художника – Базил Холуърд. Моделът е Дориан Грей. Портретът е започнат преди началото на романа и завършен във Втора глава, в която застаналият на подиум Дориан позира за последен път в присъствието освен на художника и на лорд Хенри Уотън. Картината е високо оценена от наблюдавалия завършването ѝ аристократ, който я нарича „най-хубавата творба“ (PDG: 18, ПДГ: 10) на създателя си, „най-хубавия[т] портрет на нашето време“ (PDG: 32, ПДГ: 38) и „едно от най-големите произведения на съвременното изкуство“ (PDG: 33, ПДГ: 39), от самия

художник, за когото тя е „шедьовър“ (PDG: 30, ПДГ: 33), и от позиращия Дориан, който заявява, че е „влюбен в нея“ (PDG: 34, ПДГ: 42). Младият мъж вижда вече завършения си портрет, осъзнава собствената си красота и произнася на глас желанието си изображението да се състари, а самият той да остане вечно млад. Базил Холуърд изпраща картината във „великолепна рамка, специално поръчана от самия него“ (PDG: 52, ПДГ: 77), на Дориан и така тя преминава от ателието на художника в библиотеката на модела. В глава седма, след скандалната си раздяла със Сибил Вейн, героят забелязва първата промяна в портрета – гънка на жестокост се е появила около устата на изобразения – и го скрива зад параван. Промените продължават необратимо до самия край на романа, като нарисуваният красив млад мъж постепенно се преобразява в отвратителен покварен старец. Дориан периодично разглежда настъпилите изменения. В Глава осма Базил Холуърд пожелава да види картината си и да я изложи, но получава отказ. Уплашен, че портретът не е напълно недостъпен за чужди очи, Дориан го покрива с пурпурно-златен покров, премества го от библиотеката в старата си ученическа стая на горния етаж на къщата и го заключва. По-късно, в Глава тринадесета, той сам показва картината на дошлия да узнае истината художник, малко преди да го убие. В последната, Двадесета глава, героят решава да унищожи измъчващата го живописна творба; промушва я с ножа, с който е убил Базил Холуърд, убивайки този път себе си. Слугите намират трупа на отблъскващ, стар човек, в когото разпознават господаря си единствено по пръстените. На стената виждат неговия портрет, възвърнал първоначалния си вид и изобразяващ Дориан Грей „в цялото великолепие на неговата младост и красота“ (PDG: 159, ПДГ: 281).

Току-що скицираната история на картината ни помага да си дадем сметка, че от началото до края на

романа портретът на Дориан Грей влиза в досег само с неколцина герои: Базил Холуърд, лорд Хенри Уотън, самия Дориан Грей и слугите. Освен фикционалните герои обаче с портрета, макар и не пряко, контактуват и читателите. За по-голяма яснота ще бъде анализирано значението му поотделно за всеки от изброените с изключение на слугите, чийто досег с картината е напълно пренебрежим.

1) Живописният портрет на Дориан Грей и Базил Холуърд

Базил Холуърд е авторът на живописния портрет на Дориан Грей. Портретът обаче не е единствената картина, за която Дориан му е позирал. Художникът го е рисувал като Парис, Адонис, Антиной и Нарцис (PDG: 89, ПДГ: 148). Обстоятелството е интересно, тъй като свидетелства, че Базил Холуърд вижда в Дориан Парис, Адонис, Антиной и Нарцис. В същото време не бива да забравяме, че фактът, че Дориан позира като модел, не означава, че изображенията са негови портрети, защото не той сам по себе си, а той *като* Парис, Адонис, Антиной и Нарцис е техен център и цел. От тук следва, че картината, в която Базил Холуърд решава да нарисува Дориан „такъв, какъвто [е], не в одеждите на мъртви векове, а в [неговите] дрехи и в [неговото] време“ (PDG: 89, ПДГ: 149), картината, която завършва във Втора глава на романа, е единственият ни известен живописен портрет на главния герой.

Успехът на произведението сред първите му зрители – лорд Хенри и Дориан – говори за голямото майсторство на художника. Самият артист обаче още по време на работата си върху картината заявява твърдото си нежелание да я излага, с което се отказва от очертаващия се, още по-голям, публичен успех. Това необичайно отхвърляне на публичността от страна на автора е първият знак, че портретът излиза от

рамките на конвенционалната художествена творба. Причината за нежеланието на Базил, както той сам признава, се крие в страха му, че в картината „[е] разкрил тайната на собствената си душа“ (PDG: 20, ПДГ: 14), безумното си обожание на модела, странното си идолопоклонство пред него. Опасенията на художника идват от убеждението му, че „всеки портрет, нарисуван с чувство, е всъщност портрет на художника, а не на модела“ (PDG: 20, ПДГ: 14). Интересно е обаче, че това негово схващане се оказва невалидно поне доколкото може да се съди от реакциите на другите двама зрители на картината – нито лорд Хенри, нито Дориан Грей не се досещат сами за тайната на приятеля си. Ала Базил Холуърд е също зрител на картината. Така, обстоятелството, че той вижда в портрета собствената си страст към изобразения, изглежда по-уместно да се тълкува не в подкрепа на тезата, че всеки портрет е портрет на художника, а на аналогичната: че всеки портрет е портрет на зрителя, или с думите на Уайлд от предисловието към романа, че: „изкуството всъщност отразява ония, които го възприемат“ (PDG: 17, ПДГ: 8).

Каквото и да е теоретичното основание обаче, сигурното е, че Базил Холуърд обвързва картината с отношението си към модела, и то до такава степен, че жертва собствено художественото ѝ предназначение – участието ѝ в изложби. По този начин, привилегировайки връзката ѝ с изобразения за сметка на естетическите ѝ функции, той нарушава равновесието на портрета между изкуство и неизкуство и накланя везните в полза на неизкуството, на истината. Трябва да се подчертае, че този негов жест не се дължи само на собствените му убеждения и на факта, че произведението е портрет. Фактор несъмнено е и „реалистичният метод на рисуване“ (PDG: 89, ПДГ: 149) на картината, подсказан още от първите думи на Уайлд за нея – „привлекателния, красив образ, така умело *от-*

разен в неговото изкуство“ (*so skilfully* ***mirrored*** *in his art*) (PDG: 18, ПДГ: 10; п.ч. – Т. Ц.)[15] – и използван, изглежда, за пръв път.[16] Можем да допуснем освен това, че Базил Холуърд отнема художествената природа на портрета съзнателно, тъй като сам той отстоява схващането, че „художникът трябва да създава великолепни творби на изкуството, но не трябва да влага в тях нито частица от личния си живот“ (PDG: 24, ПДГ: 22). Може би именно заради този вътрешен конфликт, заради съзнанието, че е създал портрет, който не се вписва напълно в собствените му представи за творба на изкуството, отношението му към картината търпи изменения. Ако още преди да я завърши, той я приема като свидетелство за необикновеното си преклонение, за момент във Втора глава тя става „само платно и боя“ (PDG: 34, ПДГ: 41), не повече от предмет, предизвикващ раздор между приятелите му; художникът стига дотам, че понечва да я унищожи и по всичко личи, че би я унищожил, ако не беше възпрян. Малко след това, подтикнат от репликата на Дориан, че тя е „част от [него]“ (PDG: 34, ПДГ: 42), Базил Холуърд прокарва ясна линия на идентификация между портрета и модела: „щом изсъхнеш, ще те покрия с лак, ще те поставя в рамка и ще те изпратя у вас. И тогава ще имаш възможност да правиш със себе си всичко, което пожелаеш“ (PDG: 34, ПДГ: 42). Започнала като на шега, тази линия бързо се стабилизира, като дори във възникналото разграничение между живия и изобразения младеж за художника „истинския[т] Дориан“ (PDG:

[15] Тук буквалният превод е мой, тъй като Красимира Тодорова предава на български *mirrored* като „пресъздаден“.

[16] В изповедта си в Девета глава художникът отбелязва, че реалистичният метод на рисуване и разкрилото му се за пръв път обаяние на Дориан го изпълват с усещането, че рисувайки неговия портрет, разкрива тайната си. Тъй като той няма това усещане по отношение на други свои картини, може да се предположи, че и двете посочени характеристики са отличителни само за портрета на Дориан Грей.

35, ПДГ: 44) се оказва картината. Контекстът, в който това съчетание бива отнесено към портрета за пръв път, не е случаен. Думите „Аз ще остана с истинския Дориан“ са реакцията на Базил, който току-що е разбрал, че противно на желанието му Дориан ще отиде на театър с лорд Хенри Уотън. Истинският Дориан за него е неговият идол, вдъхновителят на изкуството му, а не изплъзващия се от ръцете му млад мъж. Картината като изображение на именно това негово виждане за приятеля му е опит на художника да задържи този Дориан; затова и за него е „чудесно“ ироничното за читателите твърдение, че „портретът никога няма да се измени“ (PDG: 35, ПДГ: 44).

От гледна точка на отношението на Базил Холуърд към портрета възгледът, че творбата е истинският Дориан, е равнозначен на този, че тя разкрива тайната му, не само защото, изобразявайки Дориан като идол, художникът изобразява идолопоклонството си, а и защото и двата се основават на връзката на портрета с изображения, загърбвайки по този начин естетическите му достойнства. В този контекст особено значение придобива единственият случай, в който Базил Холуърд поставя на преден план именно художествените качества на портрета. В Девета глава той говори за картината като за „най-хубавата [си] творба“ (PDG: 87, ПДГ: 145) и изказва намерението си не само да я покаже публично, а и да я направи център на изложбата си в Париж. Освободен от властното присъствие, от „заробващото обаяние“ (PDG: 90, ПДГ: 149) на произведението, той с увереност поддържа съответната на по-рано изразения му възглед теза, че „[и]зкуството е далеч по-абстрактно, отколкото си мислим. Формата и цветовете говорят за форма и цветове – и нищо повече“ (PDG: 90, ПДГ: 149) и че, следователно, „изкуството по-скоро скрива художника, отколкото да го разкрива“ (PDG: 90, ПДГ: 149). Дориан Грей обаче, възползвайки се от простодушието

на Базил Холуърд, с лекота успява да го убеди, че сам е доловил в портрета тайната му. Обстоятелството е решаващо, тъй като чрез него художникът получава външно потвърждение на собствените си разколебани опасения, потвърждение, което ще ги направи непоклатими. От този момент нататък Базил Холуърд безусловно вярва, че портретът изобразява истината – било истината за собственото му отношение към Дориан, било истината за Дориан. Кулминацията на тази вяра настъпва в Тринадесета глава, когато художникът, разтревожен от чутото за покварения живот на приятеля си, намира истината в портрета. Както вече бе отбелязано (III.1), за него противопоставянето е между физическия облик на Дориан и слуховете за поведението му. Външният вид на героя обаче има изострена от присъствието на живописния портрет репрезентативна функция и в този смисъл също представлява портрет, при това портрет, който пълновластно конструира идентичност, както свидетелства репликата на Базил Холуърд към Дориан: „Но за теб, Дориан, с твоето чисто, открито, невинно лице и с твоята неувяхваща младост… не мога да повярвам нищо лошо“ (PDG: 111-2, ПДГ: 191). Слуховете за поведението на Дориан на свой ред са негов словесен портрет, изобразен от обществото. Така конфликтът между телесния и словесния портрет на персонажа бива решен от живописния му портрет. За художника изобразеното „лице на сатир“ (PDG: 116, ПДГ: 200) напълно опровергава „невинното лице“ на Дориан, а в съпоставка със слуховете показва, че той е „дори по-лош, отколкото се говори“ (PDG: 116, ПДГ: 200). Представената от картината истина действа и ретроспективно: „Господи! Пред какво съм се прекланял!“ (PDG: 116, ПДГ: 200), възкликва пред нея сломеният Базил Холуърд.

Тук не може да бъде подминат остриятконтраст между характеристиките, които артистът дава на

модела си – ако до неотдавна Дориан е бил негов „идеал“, в нощта на убийството той става „дявол“. В своя защита героят привежда цитат [17] от „Изгубеният рай“ на Милтън: „Всеки носи у себе си и рая, и ада, Базил!“ (PDG: 116, ПДГ: 200). Показателна е и самата фамилия на героя, *Gray*[18] (омофон на *grey* – ‘сив’) – той не е нито само бял, нито само черен, а смесица от двете, сив. Базил Холуърд обаче не успява да обеме противоречивата личност на приятеля си и продължава да я възприема в черно-бели категории: на цитата от Милтън той отвръща с цитат от пророк Исая, който оптимистично настоява, че алените грехове могат да станат бели като сняг (PDG: 116, ПДГ: 201). В този смисъл е оправдана и тезата на Вики Мейхъфи, че Дориан убива художника, защото последният „го изобразява твърде наивно“ (Mahaffey 1998: 43).

Тоталното отъждествяване на портрета с истината в очите на твореца не само изтиква произведението вън от територията на естетиката, а и го натоварва с етически функции, като го превръща в ни повече, ни по-малко от знак на Божието възмездие за идолопоклонството на артиста: „Аз се прекланях пред теб прекалено и съм наказан за това“ (PDG: 116, ПДГ: 201), прошепва разкаяно Базил. В контекста на току-що коментираното му едностранчиво отношение обаче интерпретацията на картината като възмездие може да се разбира именно във връзка с тесногръдието му. А на фона на проследеното тук отношение на художника към портрета тя може да има и друг смисъл – противното лице на платното може да наказва не прекомерната страст на твореца към модела, а прекомерно малката му страст към изкуството само

[17] Наблюдението дължа на М. П. Гилеспи (вж. Wilde 2007: 131).

[18] За фамилията на героя вж. Bonaparte 1998, където се споменават и предшественици на Дориан Грей във викторианската литература със сходни фамилии. За връзката на малкото му име с гръцката култура вж. Varty 1998: 122-3.

по себе си, лесното отстъпление от естетическите му принципи, инцидентното третиране на творбата като предмет и надделялото, като вместилище на истината.

Вече беше обърнато внимание на факта, че още във Втора глава Базил Холуърд почва да разграничава живия от „истинския“ Дориан, като идентифицира втория с картината. Освен вече посочените импликации това разграничение има и други, които заслужават интерес. Прилагането на епитета „истински“ към изобразения на портрета младеж означава, от една страна, че за художника истинският Дориан е такъв, какъвто той го е видял и нарисувал в определен отрязък от време, и от друга, че той е фиксиран върху платното и от тази гледна точка, непроменлив. Този е мисловният образ на Базил Холуърд за Дориан Грей, портретът на Дориан Грей като образ в паметта на Базил Холуърд. Както показва М. П. Гилеспи в проникновения си анализ (Gillespie 1994), до предсмъртните си часове художникът ревниво пази този образ и оказва съпротива всеки път, когато образът бива застрашен; равнодушието на Дориан след смъртта на Сибил Вейн, например, той отдава на „само едно настроение, което щеше да отмине“ (PDG: 87, ПДГ: 144) и бърза да добави: „В него имаше толкова доброта и благородство“ (PDG: 87, ПДГ: 144). Мисловният образ на Базил Холуърд за Дориан Грей съвпада първоначално с живописния портрет, който артистът му прави. След като живият и изобразеният мъж си разменят местата обаче, мисловният образ започва да съвпада с живия, но само с външния му вид, т.е. с телесния му портрет. Така могат да се обяснят и следните думи на художника: „аз не вярвам на тези слухове. Или поне не мога да им повярвам, когато те гледам“ (PDG: 111, ПДГ: 191). Надмощието на външния вид на Дориан над слуховете за поведението му се дължи на факта, че този външен вид е въплъщение на мисловния образ на Базил Холуърд за героя. Показателно е и че

конфликтът между телесния и словесния портрет на Дориан става неразрешим сам по себе си за артиста в период, в който той вижда модела си рядко.

Както е добре известно, мисловният образ на Базил Холуърд за Дориан Грей се оказва неверен; ако би бил на мястото на Симонид, той не би могъл да идентифицира сътрапезниците. Провалът е неизбежен дори ако се има предвид само, че става въпрос за статичен мисловен образ, който трябва да кореспондира на динамично развиващ се във времето човешки индивид – от момента, в който Базил довършва портрета, до момента, в който го вижда повторно, в навечерието на трийсет и осмия рожден ден на Дориан, са минали близо двайсет години. В този смисъл, както отбелязва и Гилеспи (Gillespie 1994: 58), живописният портрет на героя представя истината за него не само и не толкова защото показва моралното му падение, а защото се променя, и променяйки се, съответства на хода на живота му.[19] И ако решим отново да го мислим, следвайки думите на художника, като възмездие, то настъпилата ужасна промяна на платното може да се тълкува като наказание и за упоритият отказ на Базил да прозре и приеме динамиката на човешката природа.

Наред с вече казаното романът в нито един момент не изпуска от поглед първоначално зададения характер на връзката на артиста с портрета – артистът е автор на портрета и в този смисъл, трансформиращата се извън контрола му картина, драматичното ѝ несъвпадане с мисловния му образ за модела обозначават пълната автономност на веднъж създаденото произведение от създателя си, автономност, съответна и на разбиранията на самия Уайлд[20].

---

[19] Изследователят говори за „протеичните черти“ на портрета, които напомнят за кинетичните качества на Дорианови характер.

[20] „Изкуството [...] притежава независим живот, също като мисълта, и се изгражда само в собствените си очертания“ (Уайлд

Нещо повече, разиграната възможност произведението да се интерпретира като наказание на създателя си напомня мотива за активно обърналото се срещу автора си творение а ла чудовището на Франкенщайн.[21]

Фокусирането върху отношението на Базил Холуърд и живописния портрет на Дориан Грей разкрива наличието на още три портрета на същия герой: външния му вид като телесен портрет; словесния му портрет, рисуван от обществото; и мисловния му образ в паметта на художника. Основната функция на първите два е да конституират идентичността на изобразения, а на третия – да го замества и идентифицира. Както видяхме, тези портрети влизат в сложни отношения помежду си и с живописния портрет, основен залог в които е истинността, кореспонденцията им с живия модел. Разногласията между изображенията поражда най-драматичен конфликт у Базил Холуърд, но той не е единственият засегнат. В Шестнадесета глава на романа у брата на Сибил Вейн, Джеймз, също се сблъскват, при това със същия залог, собственият му мисловен образ за Дориан Грей, събуден в паметта му от дочутото прозвище „Чаровния принц“, телесният портрет на героя и словесният му портрет, дело на жената от вертепа. Когато става ясно, че външният вид на Дориан не съответства на възрастта му в мисловния образ на Джеймз Вейн, телесният портрет взима надмощие в йерархията на истинността. Това надмощие се оказва достатъчно, за да спаси живота на застрашения герой, но не и дълготрайно, тъй като минути по-късно авторитетът на външния му вид на свой ред бива обезсилен от думите на жената от вертепа. Ако в случая с Базил Холуърд последната дума има живописният портрет,

1982б: 40) и „Изкуството се развива единствено по свое собствено предначертание“ (Уайлд 1982б: 34–35).

[21] За франкенщайнския мотив в „Портретът на Дориан Грей“ вж. Baldick 1987: 148–152.

при Джеймз Вейн тя се пада на словесния. Причината не е изложена, но може да се предположи, че по-голямото доверие, гласувано на жената, се дължи на това, че за разлика от физическия облик нейните твърдения отговарят на мисловния образ на брата на Сибил за Дориан.

2) Живописният портрет на Дориан Грей и лорд Хенри Уотън

В началото на романа лорд Хенри Уотън се е излегнал на кожения диван в ателието на Базил Холуърд и съзерцава портрета на Дориан Грей. Той е зрител на картината, при това привилегирован, тъй като има възможността да я гледа още преди да е довършена. Портретът предизвиква възторжените му коментари на истински любител на изкуството, както и препоръката му художникът да изложи творбата си в галерия Гроувнър. В негово лице, следователно, имаме герой, който оценява естетическите качества на живописното произведение.

Наред с това обаче лорд Хенри използва портрета като източник на информация за изобразения непознат и в резултат успява дръзко да го окачествi като „млад Адонис, създаден сякаш от слонова кост и листа на роза“ (PDG: 19, ПДГ: 11), „Нарцис“ (PDG: 19, ПДГ: 11) и „безмозъчно красиво същество“ (PDG: 19, ПДГ: 12), което „никога не мисли“ (PDG: 19, ПДГ: 12) и „което би трябвало да бъде пред очите ни през зимата, когато няма цветя, на който да се любуваме, а през лятото – за да охлажда разгорещените ни умове“ (PDG: 19, ПДГ: 12). Тези определения заслужават по-обстойно внимание. Квалифицирайки портретирания като Адонис, лорд Хенри прибягва до стандартна метафора за мъжка красота. За него обаче истинската красота е всепоглъщаща, тя не допуска интелект, нито каквото и да било извън себе си, а единственото ѝ предназначение е чисто декоративно – на нея трябва да ѝ се любуват. Така изложеният възглед очевидно изглежда

по-адекватно отнесен към художествено произведение, отколкото към човешки индивид. И в действителност схващането на лорд Хенри представлява пренос на отношението му към изкуството към изобразения индивид, на отношението му към портрета към портретирания. Екстравагантният аристократ отчита и двете страни на портрета – чисто художествената и кореспонденцията с модела, но прокарва нов вид прилика между изображението и изобразения, този път в обратна посока: ако определящата за портрета прилика означава в изображението да са налични качества, които притежава сам по себе си изобразеният индивид, за Уайлдовия герой в изобразения индивид са налични качества, които притежава само по себе си изображението, т.е. чисто естетически. Важно следствие от тази постановка е преобръщането на отношенията модел – изображение; за лорд Хенри картината е моделът, а портретираният – изображението. Като изображение портретираният трябва да бъде гледан и – ако ни бъде позволен хиазмът – трябва да бъде гледан като изображение.

Необходимо е обаче едно уточнение: както вече стана ясно, за Хенри Уотън единствената функция на красотата, и по аналогия на художествените произведения, е естетическата; красотата, казва той, „не се нуждае от обяснение“ (PDG: 31, ПДГ: 34). От тук следва, че възприемането на портретирания като изображение за него означава отхвърлянето на интерпретацията за сметка на чисто естетическите качества на портрета – красотата и статичността. Отнасяйки този възглед към портретирания, може да се заключи, че единственото, което той трябва да извършва, е да стои неподвижен и да изглежда добре. На свой ред, за да изглежда изобщо по някакъв начин, той трябва да гледа (нека си спомним значението на погледа за организацията на портрета, вж. I.2); показателно е и обстоятелството, че английският глагол *look* има значенията

както на ‘изглеждам’, така и на ‘гледам’ – OED). Крачката от гледания портретиран красавец, който гледа, до портретирания красавец, който *се* гледа, и до класическото му представяне като самовлюбения Нарцис е само една. Извършва я лорд Хенри, като назовава Дориан Грей с името на самовлюбения младеж.[22] Така към вече споменатите характеристики на портретирания непознат той добавя и себелюбието.

Подобно на Базил Холуърд и Джеймз Вейн, и Хенри Уотън се сблъсква с няколко портрета на Дориан Грей. В отговор на настояванията на лорда художникът му разкрива тайната на преклонението си пред красивия младеж, рисувайки по този начин негов словесен портрет. Към края на Първа глава Хенри Уотън си спомня за още един, по-ранен, словесен портрет на Дориан – този на лелята на лорда, Агата. Трите изображения този път се съревновават не по отношение на истинността си, а на влиянието си върху аристократа. Докато описанието на леля му го оставя до такава степен безучастен, че той даже го забравя, живописният портрет на Базил Холуърд го очарова и конструира идентичността на портретирания за него, т.е. формира мисловния му образ за портретирания. Ала онова, което истински предизвиква интереса му, е разказът на художника, след който лорд Хенри възкликва: „Базил, това е удивително! Трябва да видя Дориан Грей!“ (PDG: 24, ПДГ: 21). Думите на Базил Холуърд предават нещо, което въпреки опасенията му картината не успява – изключителното въздействие на Дориан Грей върху него. Тези думи са и причината, поради която у Хенри Уотън за пръв път се появява желанието не само да съзерцава портрета, а и да се

[22] Интересно е, че в по-късна своя интерпретация на мита за Нарцис Уайлд отново разменя местата на модела и изображението – в кратката поема в проза „Ученикът“, публикувана през 1894 г., Нарцис е представен не като отразения в езерото красавец, а като отражението на езерото в очите му (вж. Wilde 1999a).

запознае с портретирания; именно те, значи, дават тласъка на цялото по-нататъшно развитие на романа.

Желанието на героя се осъществява във Втора глава. Видът на младежа потвърждава мисловния образ, който лорд Хенри си е конструирал за него въз основа на живописния му портрет: „Да, с изящно очертаните алени устни, с ясните сини очи, с меките златисти къдри той наистина беше необикновено красив“ (PDG: 27, ПДГ: 27). Наред с красотата обаче ексцентричният аристократ забелязва и нещо друго, което сякаш не го е впечатлило по-рано в картината: „В лицето му имаше нещо, което веднага внушаваше доверие. То излъчваше непорочната и пламенна чистота на младостта. Покварата на този свят явно не беше докоснала още душата му“ (PDG: 27, ПДГ: 27). Лорд Хенри вижда невинността на Дориан Грей, но я разбира негативно, като не-поквареност, не-опетненост, като бял лист, който съдържа в себе си възможността да бъде запълнен.

Любопитен детайл в това отношение е, че употребеният от Уайлд израз *he had kept himself unspotted from the world* с християнски конотации [23] позволява спекулативно четене, което би го отнесло към живописта – ако Дориан Грей е неопетнен (unspotted) бял лист, то онова, с което той може да бъде запълнен, са петна, бои, краски, т.е. запълването му е равнозначно на нарисуване, портретиране. И в действителност, когато лорд Хенри се запознава с Дориан, младежът е все още ненарисуван, тъй като живописният му портрет не е довършен. Лорд Хенри от своя страна се заема именно с тази задача – със запълването на неопетнения

[23] Както отбелязва Изобел Мърей в своето издание на романа (Wilde 1974: 239), става въпрос за библейски цитат, Яков: I, 27. Наред с това лексемата *unspotted* се свързва синонимно с епитета *immaculate* (неопетнен) и израза *speculum sine macula* (неопетненото огледало) – традиционни, водещи началото си от Средновековието, назовавания на Дева Мария и на Светото писание (вж. Протохристова 2004: 36–75).

бял лист, с (до)рисуването на Дориан. Израз на това е, че той директно участва в довършването на живописния му портрет. Докато позира за последно, младежът слуша думите на лорд Хенри, в резултат на което на лицето му се появява ново, „прелестно изражение“ (PDG: 29, ПДГ: 32), което художникът улавя и предава в платното. Използвайки словото – средството, което на самия него най-силно му въздейства и което той със завидно майсторство владее, Уотън успява да остави свой отпечатък върху портрета, превръщайки се по този начин в негов съавтор.

Картината обаче не е единственият портрет на Дориан Грей, който лордът създава. По-точно би било да се каже даже, че съавторството му в картината е следствие от авторството му в другия портрет, който той начева, докато Базил Холуърд довършва своя. По-горе бе подчертано, че за Хенри Уотън картината е моделът, а портретираният – изображението. В Първа глава той прехвърля качествата на портрета върху изобразения като че ли донякъде лекомислено, с цел основно да предизвика реакцията на художника; постановките му са описателни. Едва след запознанството си с удобно невинния портретиран младеж, той решава в действителност да ги осъществи: от описателни те стават нормативни, като самият той от зрител се превръща в автор. Произведението е живата личност на Дориан Грей, а творческият процес протича под формата на образователен – лорд Хенри учи младия си приятел как да живее, а той от своя страна като „прекрасна, скъпа цигулка [...] откликва на всяко докосване, на всеки трепет на лъка…“ (PDG: 39, ПДГ: 52).

Отношението на учителя към ученика представлява нагледно осъществяване на вече познатите тези. Възприемайки младежа като порт-рет, Хенри Уотън се заема да го наблюдава, при това с научна безучастност:

> *Малко хора го бяха интересували тъй много, както Дориан Грей, но обстоятелството, че младежът обожаваше някого така безумно, не предизвикваше у него ни най-малка тръпка на гняв или ревност. Той дори се радваше. Дориан ставаше още по-интересен за изучаване. Лорд Хенри винаги се бе възхищавал от научните методи на естествоизпитателите, но обектите на техните изследвания му се струваха тривиални и безинтересни. [...] Струваше му се, че единственият достоен обект за изследване е човешкият живот. В сравнение с него всичко останало губеше всякаква цена. [...] Да наблюдаваш удивително суровата логика на страстите и емоционално обагрения живот на интелекта, да разбереш къде се срещат и къде се разминават, в коя точка се сливат в едно и в коя точка са в дисхармония — нима това не е наслаждение! (PDG: 53, ПДГ: 78–79)*

Дориан от своя страна трябва да бъде достоен за наблюдаване. Един от първите съвети, които лорд Хенри му дава, е да се грижи за красотата си. Интересен детайл е, че фразата, която употребява в този смисъл: „Да поседнем на сянка“ (*Let us go and sit in the shade*) (PDG: 30, ПДГ: 34), може да се тълкува както буквално като предупреждение, че ще погрознее, излагайки се на слънце, така и преносно като покана да навлязат на територията на портрета [24]. Следващото напътствие не закъснява. Наред с това да бъде хубав като картина, Дориан е призован и да бъде статичен като живописна творба, да не взима ангажирано отношение към живота, а да го съзерцава равнодушно. Равнодушното съзерцание обаче е характерно за контакта с произведенията на

[24] Вж. легендата за възникването на портрета като линии около сянката в първа глава – I.3.1) и етимологичното обвързване на *shadow* / *shade* с портрета в бел. 45. Не е без значение и алюзията към отражението на Нарцис (*the fantastick shade*) във вира.

изкуствата, поради което циничният съвет на лорд Хенри след трагичната смърт на Сибил Вейн прозвучава така:

> *Но ти трябва да гледаш на тази самотна смърт в бедната гримьорна като на странен, зловещ откъс от някаква трагедия от епохата на Джеймз I, като на удивителна сцена от Уебстър, Форд или Търнър. [...] Оплаквай Офелия, ако желаеш! Посипи си главата с пепел от скръб по удушената Корделия! Проклинай небето заради смъртта на дъщерята на Брабанцио! Но не проливай напразно сълзи за Сибил Вейн. Тя беше по-малко реална от всички тях. (PDG: 82, ПДГ: 135–136)*

Според лорд Хенри Дориан Грей не само е художествено произведение, а и следва да се отнася към другите хора като към художествени произведения. На това разбиране се опълчват самата Сибил, която намерила истинската любов в лицето на Дориан, заявява, че се е уморила „от призраци“ (*sick of shadows*[25]) (PDG: 71, ПДГ: 115), и Базил Холуърд, който искрено страда за смъртта на актрисата; гласовете им обаче се оказват твърде слаби. И накрая, квинтесенцията на неслучайно противопоставения на филантропията Нов хедонизъм, препоръката Дориан да дава „израз на всяко свое чувство и на всяка своя мисъл, [да] превръща в действителност всеки свой блян“ (PDG: 28, ПДГ: 30), да „търси все нови и нови усещания“ (PDG: 31, ПДГ: 35) е израз на крайния егоцентризъм, на любовно вторачилия се сам в себе си Нарцис.

Лорд Хенри говори, а Дориан Грей прилага на

[25] Като директен цитат от поемата на Тенисън „Дамата от Шалот“, в която затворената в кула героиня гледа единствено отразения в огледалото свят, тук изразът активизира значенията на *shadow*, противопоставящи отраженията на реалността. В тази светлина следва да се припомни и историческото разбиране на *shadow* като ‘актьор’.

практика всичко, което той му казва. Двамата души, които се опитват да тласнат младежа в друга посока – Базил Холуърд и Сибил Вейн, – не притежават нужната сила, за да успеят, а и бързо намират смъртта си. По всичко личи, че образователният – и същевременно творчески – процес протича безпроблемно, вървейки към желаната от учителя цел. Сам лордът наблюдава развитието на ученика си, регистрирайки със задоволство ефекта на въздействието си. След убийството на художника обаче Дориан Грей отказва да сподели стореното с Уотън, опровергавайки по този начин увереността на учителя си, че ще му разказва всичко, каквото върши. От този момент нататък между онова, което той върши, и онова, което лорд Хенри знае, зейва нарастваща пукнатина, чийто чудовищен апогей маркира репликата на Уотън: „Ти не си способен да извършиш убийство, Дориан“ (PDG: 152, ПДГ: 268). След Петнадесета глава достъпът на лорд Хенри до действителния живот на Дориан прекъсва. Героят вече не е наблюдаван, с което се разграничава категорично от изображенията и проваля проекта на учителя си. Възражението, че персонажът остава все пак изложен на нечий поглед – читателския – е валидно. Читателите, за разлика от Хенри Уотън, не са лишени от възможността да продължават да сравняват Дориан Грей с неговия модел, живописния портрет. Сравнението обаче не е в услуга на замисъла на лорда. В края на романа героят се оказва далеч от желаната съзерцателна безучастност. Собствената му личност се е превърнала в толкова тежко „бреме“ (PDG: 148, ПДГ: 260) за него, че той изпитва „силен копнеж по неопетнената чистота на своето юношество“ (PDG: 156, ПДГ: 277)[26]. В мисловния образ на Хенри Уотън обаче Дориан Грей продължава да бъде „преждевременно развитият

[26] Прилагателното „неопетнена“ (*unstained*), разбира се, препраща към „неопетнения“ (*unspotted*) Дориан в началото на романа, при първата му среща с лорд Хенри. Вж. бел. 58.

ученик, чиято изтънченост и светска обигранoст остават на нивото на обучението [...] след смъртта на Сибил Вейн“ (Gillespie 1994: 56), съвършеният ученик, когото в съответствие с предначертания от него план „[п]реживяното не [...] е засегнало“ (PDG: 154, ПДГ: 273). Разминаването на самонадеяния, всезнаещ аристократ с действителността е гротескно. Още повече, защото е неосъзнато. В плана на творческия процес то, също като изплъзналия се от ръцете на Базил Холуърд живописен портрет, е знак за автономността на творението. Противно на защитаваната в „Упадъкът на лъжата“ теза, в „Портретът на Дориан Грей“ животът се отскубва от опеката на изкуството. В плана на образователния процес провалът на лорд Хенри като учител е знак за автономността на ученика. Както творчеството, така и обучението са обречени на неуспех, когато следват предварително зададени модели. А живият човешки индивид е в крайна сметка несводим до декоративно художествено произведение.

3) Живописният портрет на Дориан Грей и Дориан Грей

Дориан Грей е моделът на портрета. Когато читателите срещат героя за пръв път, той разглезено заявява, че позирането му е омръзнало и че съвсем не желае да притежава собствен портрет в цял ръст (PDG: 26, ПДГ: 26). На този етап картината очевидно не представлява особена стойност за него. Повратният момент настъпва във Втора глава, когато Дориан вижда завършения си портрет „сякаш виждаше себе си за пръв път“ (PDG: 33, ПДГ: 38) и осъзнава собствената си красота „като откровение“ (PDG: 33, ПДГ: 38). За да познае себе си, Нарцис трябва да установи, че движенията на отражението му съответстват на неговите. Аналогично, за да познае себе си, Дориан се нуждае от нещо повече от собственото си изображение в портрета. И наистина, докато го гледа, в ушите му звучат пламенните думи на лорд Хенри за неговата

младост и красота, предупреждението за тяхната краткотрайност. С оформени от тези думи очаквания, героят застава пред портрета си; познава себе си, когато установява, че изображението им съответства. Така самосъзнанието му, мисловният му образ за себе си се оказва конструиран синергетично от думите на лорд Хенри и картината на Базил Холуърд. В съзвучие с впечатлението, което Дориан оставя у лорда за незапълнен бял лист, и двата фактора са външни. Обстоятелството, че те си съответстват, е в голяма степен решаващо за целия му по-нататъшен живот. В очите на героя речта на аристократа и портретът на художника се легитимират взаимно.

Това води, от една страна, до самоотъждествяването му с картината, в израз на което той предотвратява унищожаването ѝ с аргумента: „Това би било убийство!“ (PDG: 34, ПДГ: 42), а малко по-късно заявява: „Имам чувството, че тя е част от мен“ (PDG: 34, ПДГ: 42). Това самоотъждествяване продължава до края на романа, като в нито един момент не е поставено под въпрос. От друга страна, думите на лорд Хенри придобиват още по-силно въздействие; разбиранията му, превъплътени в наставления, се превръщат в норми за поведение за Дориан, валидни почти до края на живота му. Едва броени минути след като е видял портрета си, героят твърди от свое име онова, което малко по-рано е чул от лорд Хенри, като промяната, усвояването, е маркирана с наречието „вече“: „Сега *вече* знам, че когато човек изгуби привлекателната си външност, губи всичко. [...] Младостта е единственото нещо, което си заслужава да притежаваш“ (PDG: 34, ПДГ: 40, к.м. - Т. Ц.). Следствие от усвояването на възгледите на лорда е и фантастичната молба на Дориан, чието изпълнение ще предопредели по-нататъшното развитие на живота му и на романа – приел младостта и красотата за първостепенна ценност, той закопнява: „Ако можеше аз да остана вечно млад, а да се състари портре-

тъм!“ (PDG: 33, ПДГ: 39); „Ако се изменяше портретът, а аз можех да остана завинаги такъв, какъвто съм сега!“ (PDG: 34, ПДГ: 40); в замяна би дал душата си. Обетът автоматично задейства асоциации с фаустовската тема, допълнително интензифицирани и от мефистофелската роля на лорд Хенри като изкусител в градината на художника. Полагането на историята на Дориан Грей във фаустовската традиция обаче разкрива изначалната обреченост на героя. Според модела на най-яркия представител на тази традиция в литературата на XIX век – Гьотевия „Фауст“ – героят може да спаси душата си, стига да не прошепне заветното: „О, миг, поспри!“. Още със сключването на обета обаче Уайлдовият Фауст прави именно това, изразява желанието си да спре времето. Ако за Гьоте човешкото е във вечния стремеж, във вечното незадоволяване с наличното, персонажът на Уайлд започва историята си с доброволен отказ от човешкото.

И така, фантастичната молба на Дориан се осъществява. Вместо него, т.е. вместо външния му вид, се изменя портретът. С това настъпва задълбочаващ се разрив между физическия му облик и идентичността му, разбирана като душа[27]. В зададената от портрета перспектива, в която субектът има подчертано репрезентативна функция (вж. I.5) – външността му се възприема като телесен портрет, – последствията са особено тежки. След като загубва връзката си с душата на героя, тялото му продължава да конструира идентичност; идентичността, която конструира обаче, става фалшива. Тялото се превръща в знак без реален референт, в маска, в „само [...] портрет на скръб, / лик без душа?“ (PDG: 153, ПДГ: 270) по думите на самия Дориан Грей, който, цитирайки Шекспир, говори пред

[27] В романа на Уайлд дихотомията тяло / душа е валидна в класически неоплатонически смисъл. Дориан Грей говори за живописния си портрет като за своя душа.

лорд Хенри за живописния си портрет, ала – с оглед на току-що направеното наблюдение – всъщност има предвид другия, заелия мястото на живописния телесен портрет.

Извеждайки на преден план маскарадността на тялото, Уайлд внушава, че опитите за интерпретация на външния вид – също като на живописното изображение, – са ненадеждни и по този начин дискредитира така нашумялата през XIX век физиогномика. В същото време не бива да се пренебрегва фактът, че лъжовността на тялото като портрет не е изначална, а възниква единствено вследствие на хода на времето. Застиналият външен вид на Дориан съответства на идентичността му в момента на застиването; той обаче не може да догонва протеичната му личност. Ала застиналостта е поначало присъща на живописния портрет, героят само се е разменил с него. В този смисъл Уайлд насочва вниманието към ситуационността на портрета, към непредотвратимата му обвързаност с конкретни обстоятелства (време, място, светлина и т.н.) и към произлизащата от това неадекватност на претенциите му да изобрази многоликия, развиващ се човешки индивид.

След като фантастичната молба на Дориан става реалност, той започва съзнателно да извлича облаги от привлекателната си външност. Най-голямата облага се оказва животът му, тъй като по време на срещата му с Джеймз Вейн единствено младежкият му вид го спасява от смъртта. Така случката с брата на Сибил буквализира метафората, че животът на Дориан се дължи на лъжа / изкуство.

Маскарадността на физиката обаче има две страни – тя конструира фалшива идентичност, а истинската същевременно не се отпечатва върху нея. Второто снема от Дориан отговорността за постъпките му, позволявайки му немислимо иначе своеволие. След бързо преодолени колебания – в осмата

глава у него за миг се появява импулсивно желание връзката му с картината да прекъсне (PDG: 84, ПДГ: 138), – героят решава да се възползва от безнаказаността си. Прави го отначало с удоволствие, придружено с все по-силно съжаление към живописния му портрет (PDG: 84, 98, 106, ПДГ: 138, 165-6, 180), а на края на живота си – с разкаяние (PDG: 156-7, ПДГ: 277-8).

Не по-малко интересно стои въпросът с другия субект на размяната – изобразителната творба. Вече бе отбелязано, че Дориан Грей последователно и непоколебимо се самоотъждествява с портрета си. Това самоотъждествяване протича в термините на огледалността – още сцената с разпознаването в глава Втора глава задейства силни асоциации в тази посока, а след като портретът започва да се изменя, той е директно назоваван „огледало“ (PDG: 74, ПДГ: 120), „огледало на неговата [на Дориан] съвест“ (PDG: 75, ПДГ: 121) [28], „магическо огледало“ (PDG: 84, ПДГ: 139) и „огледалото на душата [на Дориан]“ (PDG: 158, ПДГ: 280). Картината на практика се трансформира в огледало за героя. В резултат обвързаността ѝ с изкуството отслабва – макар да не липсват поддръжници на обратното мнение [29], като цяло огледалното отражение не се приема за художествено произведение или най-малкото не така еднозначно както живописното изображение. В съгласие с това Дориан Грей никога не подхожда към портрета си естетически; нещо повече, пазейки го усърдно от чужди очи, той възпрепятства естетическата му рецепция изобщо. Подобно на съзерцанието в огледалото (Протохристова 2004: 26) наблюдаването на портрета е контролирано и резервирано единствено за интимността на собствения поглед. Тази специфика на

[28] В оригинала: *the visible emblem of conscience.*

[29] В „Трактат за живописта“ Алберти твърди, че виделият отражението си във водната повърхност Нарцис е истинският откривател на живописта. Цит. по Протохристова 2004: 32.

гледането обаче подрива обективността на изображението: щом единствените зрители на променящата се картина са нейният модел и – за кратко и на лоша светлина – силно афектираният ѝ художник, не можем да сме сигурни, че тя действително се променя по описания начин[30]. По-скоро, следвайки отново Уайлдовия принцип, че всеки портрет е портрет на зрителя, тя е портрет на Дориан Грей като модел, но и като зрител и в този смисъл представлява проекция на мисловния му образ за себе си.

Наред с отношението на героя към картината трансформирането ѝ в огледало засяга и функциите ѝ. Първият му досег с нея задава принципа на всички следващи – виждайки портрета си за пръв път, Дориан осъзнава красотата си; след скандала със Сибил Вейн, благодарение на изображението си той разбира „колко несправедлив и жесток“ (PDG: 77, ПДГ: 126) е бил към нея, а след историята с Хети Мъртън – че я е „пощадил само от суета“ (PDG: 158, ПДГ: 280). Портретът служи на героя като незаменим инструмент за саморефлексия, като носител на уникално (само)познание. Заключенията, породени от съзерцанието му, имат статута на откровения. По друг начин те са непостижими, а в сравнение с тежестта им приятелските упреци са „нищожни и маловажни“ (PDG: 93, ПДГ: 155).

Докато обаче нормалната ситуация на наблюдаващия се в огледало човек предполага наличието на един индивид и едно отражение, при Дориан отраженията са две – той разучава портрета си, сравнявайки го с

[30] Някои изследователи като Цьолковски дори допускат, че промяната, която Дориан наблюдава в портрета, не настъпва реално, а е единствено проекция на чувството за вина на героя (Ziolkowski 1977: 129). Финалът, в който слугите не могат да разпознаят внезапно остарелия си и погрознял господар, опровергава тази трактовка. Портретът в действителност се променя, но стадиите в промяната му са достъпни само за и описани през очите на Дориан.

отразения си в истинско огледало образ. Така героят има пред себе си едновременно отражението на душата и отражението на тялото си. Отражението на тялото му показва телесния му портрет, вида, който той има за другите; успоредно с това обаче то е изходната точка, от която се оттласква душата му. Отражението на душата му, както бе изтъкнато по-горе, е от своя страна проекция на мисловния му образ за себе си. Така, изследвайки портрета си, Дориан придобива няколко вида самопознание: какъв е мисловният му образ за себе си в момента на себесъзерцанието, каква е разликата между този мисловен образ и вида, който има за другите; каква е разликата между същия мисловен образ и идентичността му в началото на романа. Промяната в отношението на героя към това самопознание маркира развитието му.

В края на Седма глава например разучаването на изникналата гънка на жестокост около устата на изображението му го води до поредица от решения: „Но той няма да греши. [...] Ще се бори с изкушенията. Няма да се среща повече с лорд Хенри… [...] Ще се върне при Сибил Вейн, ще ѝ поиска извинение, ще се ожени за нея и ще се опита отново да я обикне“ (PDG: 75, ПДГ: 121-2). Това е класическа проява на т.нар. възпитателна функция на огледалото, при която то се възприема като „средство, осигуряващо образец на поведение“ (Протохристова 2004: 40)[31]. Показателно е и че в този контекст Дориан сам определя портрета си като свой „пътеводител в живота“ (PDG: 77, ПДГ: 126) и своя „съвест“ (PDG: 158, ПДГ: 280).[32] Това отношение на героя свидетелства за

[31] За възпитателната функция на огледалото вж. Протохристова 2004: 40-42.

[32] В статията си „Фаталните портрети у Балзак, Гогол, По, Уайлд“ Светлозар Игов обръща внимание на обстоятелството, че в „Портретът на Дориан Грей“ живописният портрет е огледало на душата на героя, ала „душа“ „в смисловата структура на творбата на Уайлд придобива значението на „съвест“ (Игов 2011).

волята му да се съпротивява на греха и да се върне към началната си неопетненост, т.е. отражението на душата му да съвпадне отново с отражението на тялото. Волята му се оказва твърде слабосилна, но въпреки това портретът няма да загуби възпитателната си функция през целия роман – в Глава десета Дориан вижда в него укор и порицание (PDG: 93, ПДГ: 155), а в последната, Двадесета глава изображението предизвиква у него желание да признае престъплението си (PDG: 158, ПДГ: 279).

При консултацията си с картината след разговора с лорд Хенри по повод смъртта на Сибил Вейн Дориан отстъпва от позицията си на действащо лице в собствения си живот – вече не той е субектът на избора, а „Да, животът бе решил това вместо него“ (PDG: 84, ПДГ: 138) – и представяйки случващото се за предопределено – „Ако портретът трябва да се променя, нека се променя“ (PDG: 84, ПДГ: 139); „Пък и имаше ли той власт над това?“ (PDG: 84, ПДГ: 139), – влиза в ролята на зрител. Промяната безспорно се дължи на наставленията на аристократа. Героят възприема към себе си същото безучастно отношение, което лордът минути по-рано е проповядвал спрямо актрисата. Аналогично може да се обясни и безстрастното садистично задоволство, с което Дориан често сравнява все по-остро контрастиращите си отражения (PDG: 98, ПДГ: 165-6).

В самия край на романа персонажът вижда в портрета си единственото доказателство за убийството, което е извършил. Портретът е съзнанието му за миналото, паметта му. Така два от трите вида самопознание, които му дава изображението, съвпадат. В този последен момент на себесъзерцание мисловният образ на Дориан Грей за себе си не се определя от някакво свое настояще, а от съзнанието за дистанцията си спрямо идентичността на героя в началото на романа. Натъкваме се на функцията на огледалото да отразява

изтеклото време. Доколкото сме свикнали да мислим отражението в пространствен, а не във времеви план, тази функция съвсем не е самоочевидна. Основанията ѝ обаче се полагат „в онази мисловна система, в която идентичността се търси като линейна последователност, като история“ (Протохристова 2004: 117)[33]. И в действителност, когато Дориан, жадувайки да унищожи миналото си и да се върне към „неопетнената чистота“ (PDG: 156, ПДГ: 277) на юношеството, промушва с нож портрета си, онзи, когото унищожава, е самият себе си. Същностното за човешкия индивид според романа на Уайлд е не само непрекъснатото развитие, а и съзнанието за това развитие, паметта.

4) Живописният портрет на Дориан Грей и читателите

Читателите нямат пряк достъп до живописния портрет на Дориан Грей, те могат единствено да четат за него, но не и да го видят. Живописният портрет, от своя страна, е изобразяван в романа не сам по себе си, а единствено като обект на съзерцание от някой от героите. Той не притежава, следователно, абсолютна стойност, а значението му всеки път се определя от конкретните функции, които изпълнява за героите. В този смисъл, живописният портрет на Дориан Грей е образцов портрет на зрителя. Читатели-те не са негови зрители, но за сметка на това са читатели на зрителите, което им осигурява достъп до картината и им дава възможност надредно да наблюдават и анализират значенията ѝ.

И така, Базил Холуърд смята собственото си произведение за истинския Дориан Грей. В резултат, портретът не е изложен и не получава естетическа рецепция, а мисловният образ за модела, който си създава художникът, е егоистичен, едностранчив и

[33] За обвързването на огледалната метафора с темпорални значения вж. цялата глава „Смисловите бездни на отразеното време“ (Протохристова 2004: 109–141.

статичен, поради което и дълбоко неверен.

Лорд Хенри Уотън, обратно, приема Дориан Грей за истински портрет. В израз на това, той самият става наблюдател на живота на героя, ала този живот неусетно се изплъзва от погледа му. Същевременно си поставя за цел да превърне Дориан в красив, себелюбив и безстрастен зрител на собствения му живот, но, отново без да си дава сметка, не сполучва.

Провалът на двамата персонажи недвусмислено показва, че всеки опит да се постави знак за равенство между изкуството и живота е обречен. Това са две сфери, в които действат несводими едни до други, изключващи се принципи. Смесването им води до драматични, често фатални последици.

Подходът на Дориан Грей към портрета му изглежда най-адекватен: той черпи самопознание от картината, функционираща за него като огледало. Това непостижимо по друг начин самопознание никога не е подложено на съмнение, поради което читателите могат да го приемат за надеждно. Тук обаче невъзможността им практически да видят портрета се оказва най-осакатяваща, тъй като ги лишава от автентично познание за героя.

И все пак, опосредстваният читателски поглед към „магическото огледало“ откроява следните негови характеристики: то се променя в съответствие с развитието на героя, възпитава и отразява миналото му. Тези характеристики обаче не принадлежат единствено на живописния портрет на Дориан Грей. Романът на Оскар Уайлд също се променя в съответствие с развитието на героя (и на читателя), възпитава – категорично осъжда възприемането на изкуството като живот и обратното – и, бидейки писмен разказ за живота на протагониста, отразява миналото му. В този смисъл, романът, литературният портрет на Дориан Грей, се разкрива като единствената равностойна алтернатива на картината. Също като нея

той изобразява надеждно модела си и същевременно като всеки портрет – или огледало – отразява ония, които го възприемат.

Равностойността на двата портрета се пренася и върху изкуствата, към които те принадлежат, – в романа на Уайлд литературата се разкрива като еквивалентна на живописта. Постановката влиза в противоречие с по-горе изказаното твърдение, че „в естетическата йерархия на автора [...] литературата застава по-високо от по-директно свързаната с истината живопис“ (III.1). Щом литературата бива равнопоставена с живописта, чиято надредна роля на свидетел по отношение на истинността е неоспорима, то това би било принизяване на словесното изкуство. Литературата обаче съумява да се изплъзне от тази уловка с елегантен жест: тя положително отговаря на истинността, ала на фикционалната истинност, която тя самата постановява; по отношение на другата тя си запазва правото да бъде лъжа. По този начин литературата се възползва от привилегиите, които ѝ предлага равнопоставеността с живописта, оставайки в същото време незасегната от негативите.

IV. „ПОРТРЕТ НА ХУДОЖНИКА КАТО МЛАД“ (1916) НА ДЖЕЙМС ДЖОЙС

1. Титрологичен анализ

В първия публикуван роман [1, 2] на Джеймс Джойс понятието „портрет“ се появява още в заглавието – „*Портрет* на художника като млад“. В сравнение с конвенционалните титулни означения, следващи формулата „Портрет(ът) на...“, изборът на Джойс се характеризира с безспорно по-голяма атрактивност. Благодарение на нея насловът „Портрет на художника като млад“ се радва на завидна популярност както сред ангажираната, така и сред широката аудитория, а потенциалът му да поражда всевъзможни имитативни вариации – с по-силна или по-слаба връзка с оригинално озаглавеното произведение, с по-голям или по-малък пародиен заряд – се разгръща неудържимо. Като примери в това отношение могат да се посочат толкова разнородни произведения като „Портрет на

[1] Добре известно е, че „Портрет на художника като млад“ не е първият романов проект на Джеймс Джойс. В периода 1901 – 1906 г. младият тогава автор пише обемистия (над 900 страници) роман *Stephen Hero*, ранен вариант на „Портрет...“. Разочарован от нежеланието на множество издатели да го публикуват, писателят хвърля ръкописа си в огъня; благодарение на бързата намеса на сестра му Айлийн (Ellmann 1983: 314) част от текста бива спасена. Джойс напълно се отказва от този ранен опит, като в късните си години дори се отнася презрително към него (Joyce 1969: 16). Запазената част от ръкописа е публикувана за пръв път от Теодор Спенсър през 1944 г. През 1956 г. 25 новооткрити страници са добавени от Джон Дж. Слокъм и Хърбърт Кахуун.

[2] Ще бъдат използвани следните издания на романа: за оригиналния текст на английски – Joyce 1992; за текста на български – Джойс 1981. Препратките ще бъдат посочвани по следния начин: PAYM: [страница] – за английското издание; и ПХМ: [страница] – за българското.

художника като млад пес“ (сборник с разкази на Дилън Томас), „Портрет на художника като преждевременно остарял мъж“ (поема на Огдън Наш), „Портрет на художника като стар“ [3] (роман на Джоузеф Хелър), „Портрет на художника като млада“ (роман на Десислава Димова), „Портрет на художника като младо момиче“ (сборник с разкази от детството на девет писателки с редактор Джон Куин), „Портрет на художника като млада жена“ (критическо изследване на Линда Хъф), „Портрет на художника като млад заек“ (анимационен филм на Уорнър Брос), „Портрет на художника като Девата от Гуадалупе“ (картина на Йоланда Лопес), „Портрет на младия мъж като художник“ (песен на групата *Antimatter*) и др. Обратната страна на тази фамилиарност на словосъчетанието обаче е, че тя нерядко потиска интерпретативния импулс на читателите, като по този начин оставя неразкрити смисловите дълбини на оригиналното заглавие „Портрет на художника като млад“. За последното допринася и честата практика на коментаторите да отбелязват само, че то е било предложено от брата на писателя, Станислаус Джойс; импликацията на този ход е, че отговорността не принадлежи на автора – или поне не изцяло – и, следователно, е някак допустимо то да бъде пренебрегвано. Коректността изисква да се направи уточнението, че сведенията за подсказаното от Станислаус заглавие идват от собствения му дневник (Joyce 1971: 12), издаден след смъртта на брат му Джеймс, и всъщност се отнасят не до романа, а до белетристичния текст „Портрет на художника“ от 1904 г. Тези обстоятелства са сами по себе си достатъчни, за да породят съмнения в меродавността

[3] В българския превод на Веселин Лаптев (Хелър 2001) заглавието е предадено като „Портрет на твореца като стар“. С оглед на цитатността на наслова предпочитанието на „творец“ пред „художник“ изглежда неоправдано.

на общоприетата версия за авторството на заглавието. Ала дори и съмненията да са неоснователни и влиянието на Станислаус да се е оказало наистина решаващо, по-същественото е, че поставяйки „Портрет на художника като млад“ за наслов на романа си, Джеймс Джойс го утвърждава като свой. Заглавието не е наложено без знанието или против волята на писателя, поради което всяко снемане на авторовата му отговорност е неоправдано. От тук следва, че титрологичният анализ е не пренебрежим критически каприз, а мотивиран интерпретативен подход към произведението.

И така, романът на Джойс назовава себе си *A Portrait of the Artist as a Young Man*, буквално „Портрет на художника като млад мъж“; преводът на български на Николай Б. Попов пропуска последната дума вероятно от ритмически съображения. Погледът към изброените по-горе вариации показва, че заглавието, се състои от две лесно отделими части: „портрет на художника“ и „като млад мъж“. Всяка от тях ще бъде разгледана поотделно.

1) „Портрет на художника...“

За разлика от Уайлд, Джойс използва не общото понятие за живописно произведение, а лексемата, специализирана за конкретния жанр на портрета: *portrait*. Пред нея стои неопределителния член *a*, който я освобождава от претенциите за уникалност, окончателност и завършеност, с които би я натоварил определителният член *the*. Тъй като в романа няма значим живописен портрет[4], към който да може да се

4 На стената в дома на семейство Дедалус са окачени семейни портрети, пред тях се разиграва сцената на коледния обяд. В коридора към кабинета на ректора на Клонгоус висят портрети на светци и войни на йезуитския орден, под чиито погледи, представя

отнесе изведеното в заглавието понятие „портрет“, то следва да се разбира като квалификация на самата литературна творба: тя се самоопределя като портрет, неуникален, неокончателен и незавършен.

Думата *artist* на свой ред се отнася до ‘занаятчия, сръчен човек, майстор, учен, вещ в някакво изкуство, хитрец’ (OED), а, както уместно ни напомня Фриц Зен (Senn 2003: 134), индоевропейският ѝ корен *ar-* има значението на ‘сглобявам, напасвам, свързвам’. Английската дума *artist*, освен това, е сродна с латинската *artes*, налична в епиграфа на романа: *Et ignotas animum dimittit in artes* („С дух, устремен към изкуство незнайно“ в превода на Георги Батаклиев (Овидий 1981: VIII: 188)). Както е добре известно, мотото е цитат от историята за Дедал и Икар, разказана в Книга осма на Овидиевите „Метаморфози“. Установената по този начин връзка между двата паратекста насочва вниманието към два свързани един с друг факта: емблематичния паралел между Дедал и художника от заглавието и окачествяването на *artes* (уменията, изкуствата) като *ignotas* (незнайни, неизвестни). Така към вече посочените характеристики на портретирания се добавят и нови: той е сръчен в незнайни умения, вещ в неизвестни изкуства, подобно на Дедал – изобретателя на критския лабиринт и на крилете, с които отлита от острова – сглобява по нов начин материалите, с които разполага, и създава небивали творения.

Портретираният по този начин художник обаче не е какъв да е художник, а художник*ът* (*the artist*). Определителният член *the* указва вече познато лице. А единст-

---

си Стивън, той отива при ректора. Функцията на тези портрети не е само декоративна – те действат като знаци за връзката със семейната или религиозната традиция, – ала ролята им, разбира се, далеч не е толкова ключова, че заглавието да реферира към тях.

вениям вече познат художник е художникът на портрета.[5] Портретът на художника, следователно, е портрет на художника на портрета, т.е. автопортрет. Умозаключението се потвърждава от традицията. „Портрет на художника“ е устойчива формула за наименуване на автопортрети в историята на изобразителното изкуство. Именно това заглавие носят автопортрети на Никола Пусен (1650), Жак-Луи Давид (1794), Ван Гог (1887); повечето живописци обаче се възползват от възможността за допълнителни уточнения – „Портрет на художника с клонче зеленика в ръка“ (Дюрер, 1493), „Портрет на художника с негов приятел“ (Рафаело, 1518), „Портрет на художника с шапка“ (Рембранд[6], 1642), „Портрет на художника с триножник“ (Рембранд, 1660), „Портрет на художника (мъж с лула)“ (Курбе, 1848-9), „Портрет на художника с Жълтия Христос“ (Гоген, 1890-91), „Портрет на художника с лампа“ (А. Русо, 1903) и т.н. Словосъчетанието „портрет на художника“ има недвусмисленото значение на „автопортрет“ и в един навярно поблизък до Джойс, литературен контекст – нека си припомним, че прочутата реплика на Базил Холуърд в Първа глава на „Портретът на Дориан Грей“ гласи: „всеки портрет, нарисуван с чувство, е всъщност *портрет на художника*, а не на модела. Моделът е чиста случайност, второстепенен елемент. Не него, а себе си

[5] В този смисъл заслужава да се отбележи сполучливото решение на Николай Б. Попов, който, отчитайки, че *portrait* и *artist* са в отношения на творба и творец, превежда *artist* като автор на портрета, „художник“.

[6] Любопитно е, че съществува и автопортрет на Рембранд, озаглавен „Автопортрет на художника като млад“ (1631?). Сходството със заглавието на романа, който се анализира тук, е очевидно, но тъй като няма данни Джойс да е познавал картината и/или да е заимствал наслова от нея, връзката между двете произведения ще бъде оставена без коментар.

изобразява художникът върху цветното табло“ (PDG: 20, ПДГ: 14)[7, 8].

Чрез заглавието си, следователно, първият роман на Джойс се вписва в традицията на автопортрета. Това обстоятелство, подпомогнато от множеството съвпадения между описаните преживявания на героя Стивън Дедалус и реалните факти от живота на писателя, оправдава автобиографичните прочити на произведението. Импликациите му обаче са далеч по-мащабни.

Автопортретът е поджанр на портрета, отличаващ се със свои специфични характеристики. Той възниква в края на XV в., малко по-късно от автономния портрет, като появата му е обусловена както от технически, така и от социокултурни обстоятелства – това е период, през който плоските огледала вече се разпространяват и извън родната им Венеция, самосъзнанието за индивидуалната идентичност нараства, а художниците придобиват по-висок

[7] За анализ на репликата в контекста на романа вж. III.2.1) от настоящия труд.

[8] Без да засягат проблематиката на хомосексуалността, за близост между романите на Уайлд и Джойс говорят Джон Пол Рикелми и Вики Мейхъфи, а за близост между Уайлд и Стивън Дедалус – Рикелми и Хю Кенър. Рикелми (Riquelme 2004: 103–121) отбелязва приликата между заглавията на двете произведения и, изхождайки от есето на Джойс “Oscar Wilde: The Poet of 'Salomé'”, прокарва паралели между Оскар Уайлд, от една страна, и Стивън Дедалус и Парнел, от друга. Мейхъфи (Mahaffey 1998: 227-8) се спира на специфичната употреба на определителния и неопределителния член в първата част на заглавието на Джойс и дори изказва предположението, че става въпрос за директно заимстване на цитираната реплика на Базил Холуърд в романа на Уайлд. Хю Кенър (Kenner 2007: 348-360) допуска, че името на Стивън Дедалус идва от Себастиан Мелмот, псевдоним на Оскар Уайлд по време на изгнанието му в континентална Европа, и също прокарва аналогии между знаменития ирландски естет и героя на Джойс.

социален статус (West 2004: 164). Любопитен културноисторически детайл, показателен за характерния за епохата засилен интерес към собствената личност, е фактът, че едновременно с автопортрета първите си стъпки прави и автобиографията (West 2004: 179-80).

При автопортрета художникът, моделът и поръчи-телят съвпадат, което осигурява на твореца пълна свобода по отношение на процеса на работа и на изискванията към очаквания резултат. Тази независимост от външни фактори позволява на артиста да изгражда публичната си личност по желания от него начин. Наред с това тя превръща автопортрета в удобно поле за всякакъв вид експерименти – и в действителност, художниците често го използват за разучаване на нови техники, стилове или теми (West 2004: 164).

В съответствие с изискването автопортретът – като всеки портрет – да бъде рисуван от натура, авторът му трябва да се гледа, за да се изобрази. Единственото, което му дава тази възможност, е огледалото, като с това се обяснява и значението на по-доброто разпространение на плоски огледала за развитието на жанра. Себесъзерцанието в огледалото се полага като необходимост за автопортрета. Макар и всекидневна част от битието ни, актът на себесъзерцание не е тривиален. В разсъжденията си по въпроса Клео Протохристова отбелязва, че оглеждащият се в огледалото е „и самият самонаблюдаващ се субект, и [...] външна, чужда нему инстанция“ (Протохристова 2004: 29). Той се озовава в ситуацията на „парадоксално разколебан между субект и обект“ (Протохристова 2004: 29) индивид, който в оценъчен план удържа едновременно „вътрешната и екстериоризираната, отчуждена гледна точка“ (Протохристова 2004: 29). Това парадоксално лич-

ностно раздвояване действа като мощен стимул за авторефлексия [9]: от една страна, себесъзерцанието води до самопознание, ала от друга, достигнатото самопознание се явява част от диалектичен процес, в който наличното всеки път се проблематизира (Протохристова 2004: 30). В този контекст необходимостта художникът да се гледа, за да се изобрази, откроява непрекъснатата авторефлексия като насъщна предпоставка за автопортрета. Освен към творческия процес тази необходимост има отношение и към крайното изображение. На първо място, творецът изобразява себе си *така, както* се вижда, т.е. като отражение; автопортретът фактически е изображение на отражението на художника. И на второ, творецът изобразява себе си, *докато* се гледа, т.е. онова, което той изобразява, по неизбежност е как се гледа и изобразява. Автопортретът в истинския смисъл на думата, „миметичният" (West 2004: 72) автопортрет, е изображение на огледалното отражение, което показва художника в процеса на създаване на същия автопортрет (West 2004: 72); този процес от своя страна включва едновременно буквалния и преносния поглед в огледалото, буквалното и преносното себеизобразяване.

Освен към художника модел и към произведението използването на огледало при рисуването на автопортрет има отношение и към зрителя. Застанал пред автопортрет, той вижда изобразено отражение на художник, който се изобразява. Щом онова, което вижда, е отражение, онова, което гледа, е огледало. Съзерцанието на автопортрета може да се определи, по думите на Шиърър Уест, като взиране в „метафорично огледало" (West 2004: 165). А всяко огледало, било то и метафорично, отразява онзи, който го гледа. Следова-

[9] Знаково е, че способността на огледалото да стимулира мисълта е отразена в етимологията на думата в европейските езици (Протохристова 2004: 23).

телно, автопортретът е повече от всеки друг субжанр портрет на зрителя. В тази светлина става ясно, че словосъчетанието „портрет на художника“ като цитат – умишлен или не – от романа на Оскар Уайлд препраща не само към конкретната реплика на Базил Холуърд, а и към цялостния контекст на произведението. Както анализът в предишната глава позволява да се заключи, живописният портрет на Дориан Грей, към който се отнася фразата, функционира според изложения в предисловието на Уайлд принцип, че изкуството отразява ония, които го възприемат. В картината всеки от героите вижда себе си: Базил Холуърд – тайната си, лорд Хенри Уотън – живия човешки индивид като произведение на изкуството, а Дориан Грей – собствената си душа[10].

Съзерцанието на изобразеното отражение на изобразяващия се художник има още един, не по-малко важен залог – ако наблюдаването на *отражение* поставя наблюдателя в ролята на отразен, то наблюдаването на отражение *на художник*, го поставя в ролята на художник. Така зрителят е подканен да заеме активно отношение към творбата, да участва фактически в създаването ѝ.

Представените особености на автопортрета предопределят и функциите му. Специфичните му употреби могат да се разделят на два вида: частни и публични. Към частните спадат самоизследването и експериментирането с различни техники, стилове и теми, а към публичните – себемоделирането, насочването на вниманието към живописта като творчески процес, демонстрирането на артистични умения (West 2004: 165). Автопортретът проблематизира идентичността на художника като конкретен индивид и като

[10] В този смисъл са и наблюденията на Вики Мейхъфи (Mahaffey 1998: 227-8 и Mahaffey 2003: 242).

понятие, фокусирайки се върху неговото себевъзприятие и себеизобразяване.

На фона на горните наблюдения става все по-очевиден фактът, че определението „автопортрет“, приложено към първия роман на Джойс, не е случайно. Характеристиките на автопортрета лесно могат да се транспонират интерсемиотично (по Якобсон) от живописта в литературата със съответните предвидими изменения. Без колебание можем да твърдим, че „Портрет на художника като млад“ е експериментален роман, който насочва вниманието към писането като творчески процес и проблематизира идентичността на писателя; писателят се самоизследва, изгражда публичен образ на себе си и демонстрира художествени умения, а читателите виждат себе си в изобразения герой и едновременно с това са приканвани чрез активното си четене да участват в създаването на произведението.

2) „... КАТО МЛАД МЪЖ“

Заглавието обаче има и втора част, на която самият Джойс особено държи [11] – романът е портрет на художника *като млад*. Тази втора част е в известен смисъл антипод на първата, тъй като отмества вниманието от художника и го насочва към младия мъж. „Като млад“ предполага времево отместване, което може да бъде автентично (докато художникът е бил млад) или конструирано (художникът, въобразен в ролята му на млад). „Портрет на художника като млад“,

[11] В книгата си „Джеймс Джойс и създаването на „Одисей“ Франк Бъджин разказва как един ден в Цюрих Джойс споделил с него: „Някои хора, които четат книгата ми „Портрет на художника“, забравят, че тя се нарича „Портрет на художника като млад“, като наблегнал върху последните четири думи от заглавието – *as a Young Man* [като млад]“ (Budgen 1989: 61).

следователно, има смисъла на портрет на автентичната или конструирана младост на художника (на този въпрос ще се върнем по-късно). Важно е да се отбележи, че младостта в случая нито включва, нито изключва художника. Портретираният е млад мъж, на когото му предстои да стане художник, но въпросът, дали това се случва в процеса на портретирането, няма готов отговор в заглавието. Така, отказвайки да квалифицира героя еднозначно, насловът ни насочва към тезата, че художникът не е сам по себе си даденост, а достижение.

Изразът „като млад", освен това, задължително предполага, че към времето на портретиране младостта на портретирания е отминала; той вече не е млад, но затова пък – както ни уверява първата част на заглавието – е станал автор на автопортрета, художник.

От казаното дотук става ясно, че заглавието очертава контурите на два момента във времето: в поранния стои младият мъж, на когото му предстои да стане художник; в по-късния – художникът, който е бил млад мъж; двамата са един и същи индивид, разделен единствено от времето; вторият рисува портрета на първия. „Портрет на художника като млад" най-кратко може да се определи като портрет, който художникът рисува на младия мъж, който е бил.

В такъв случай обаче самият процес на портретиране се отличава с интересни особености, които не бива да бъдат оставени настрана: обектът на портретиране, лицето в огледалото, е младият мъж, а портретиращият субект, лицето пред огледалото – вече не младият художник. Зрителят парадоксално заема местата и на двамата. Открояващата се дистанция между обекта и субекта е всъщност дистанция между портретираното време и времето на портретиране. Тя влиза в противоречие с обичайната практи-

ка в живописта, при която симултанността на двете времена се гарантира от огледалото. Физическото огледало не може да отразява по-младото лице на художника. Това обстоятелство ни кара да преосмислим изложените теоретични постановки за автопортрета изобщо: портретирането на себе си като млад напомня изобразяването не на отражение, а по-скоро на старо изображение – портрет или снимка – на художника. Възможността за това съществува на теория, ала историята на изобразителното изкуство по-казва, че художниците никога или почти никога не се възползват от нея на практика (Heffernan 2008: 20). Поради тази причина фразата „Портрет на художника като млад" изглежда неуместно като заглавие на живописно произведение – показателно е, че измежду изброените по-горе заглавия на живописни автопортрети почти всички следват формулата „Портрет на художника *с*...", а не „като...". Изразът би имал смисъл само ако отместването, което предполага, е не времево, а качествено, какъвто е случаят с картината „Портрет на художника като Девата от Гуадалупе" на Йоланда Лопес (прилагателното „млад" обаче трудно може да се освободи от времевата си обремененост); или ако дистанцията между портретираното време и времето на портретиране се трансформира в дистанция между самото заглавие и произведението – времева (в случай, че художникът поставя заглавието по-късно от създаването на портрета, когато той самият „вече не е млад") или емоционална (в случай, че художникът използва заглавието като ироничен жест).

„Портрет на художника като млад" обаче е не живописна, а литературна творба. Литературният жанр, съответстващ на имплицираните от наслова характеристики, е лесно разпознаваем – това е автоби-

ографията[12]. Тук е мястото да направим изричната уговорка, че художник на автобиографията е вече немладият Стивън Дедалус, т.е. повествователят, а не авторът на романа[13]; възможните допирни точки между двамата ще останат извън обсега на настоящото изследване. И така, заглавието „Портрет на художника като млад“ се отнася към литературно произведение, а то за разлика от живописното разполага пълноправно с ресурсите да представи дистанцията между портретираното време и времето на портретиране. В контекста на автобиографията тя се превежда като дистанция между изобразения живот на героя и периода, в който този живот е изобразен от повествователя. Тъй като изобразявайки живота на героя, повествователят изобразява и себе си като повествовател, романът раздвоява автопортрета – той е веднъж автопортрет на героя и втори път автопортрет на повествователя. Разликата между двамата портретирани е разликата между „минало и настояще, между спомняния индивид и спомнящия си индивид, между някога изживения живот и задачата онзи живот да се възстанови с думи“ (Heffernan 2008: 15-16). Както показва цитираната сполучлива формулировка на Хефернан, отстоянието помежду им откроява възловото значение на паметта и на езика. Благодарение на паметта това отстояние става възможно, при това именно като от-стояние между две несъвпадащи точки, тъй като тя „никога не затваря пролуката помежду им“ (Heffernan 2008: 16). Благодарение на езика, от друга страна, отстоянието се превръща в разказ, в автобиография.

---

[12] Срвн. определението на Къдън: „разказ за живота на човека от самия него“ (PDLTLT 1999).

[13] Тезата, че „Портрет на художника като млад“ трябва да се разглежда като автобиография, но не на Джойс, а на Стивън Дедалус, защитава и Джон Пол Рикелми (Riquelme 1983: 51-2).

Както видяхме, художникът на литературни автопортрети има известно предимство пред художника на живописни – надниквайки в огледалото, той може да зърне по-младия си аз.[14] Само че надниквайки, той неминуемо поглежда от позицията на настоящия си по-опитен, по-знаещ, променен аз; никой автобиограф, по думите на Хефернан, „няма пряк достъп до поранния си аз, никой не може да го види без намесата и влиянието на настоящите си мисли, чувства и език. Авторът на автобиография винаги вижда себе си през було от време“ (Heffernan 2008: 16). Така например „Портрет на художника като млад“ ни поставя пред въпроса дали предзнаменованията, че Стивън ще стане художник[15], и чувството му за мисия[16] принадлежат в действителност на миналото на героя или отразяват настоящето знание на разказвача, че е художник; дали те са факти от живота, които функционират като знаци още за изобразения индивид, или стават знаци по-късно, вписвайки се в съзнателния или несъзнателен проект на изобразяващия индивид да конструира идентичността си. Няма как да отговорим. Невъзмож-

[14] Коментирайки заглавието, Хю Кенър (Kenner 2007: 349-50) прокарва паралел между романа на Джойс и серията автопортрети на Рембранд и също отбелязва обусловената от времето на портретиране разлика между художника на живописни и на литературни портрети. За него обаче „Портрет на художника като млад“ не е автопортрет на повествователя.

[15] Например: „Но какво бе това? Може би чудновата винетка от някаква средновековна книга с пророчества и символи или човекястреб, полетял на възбог към слънцето, знамение за целта, на която бе роден да служи и която бе следвал през мъглите на своето детство и юношество, символ на художника, призван да прекове в работилницата си мудната материя на естеството и да ѝ вдъхне нов, неосезаем живот: възвишен, устремен, нетленен?“ (PAYM: 130, ПХМ: 377)

[16] Например: „*Целта, на която бе роден да служи*, ала все още не виждаше, сама му бе показала тайната пътечка за бягство и ето, сега пак му даваше знак да се впусне в ново приключение“ (PAYM: 127, ПХМ: 373, к.м. – Т. Ц.)

ността да отговорим обаче от своя страна разяснява по-рано поставения проблем за автентичната или конструирана младост на героя: булото от време възпрепятства пълната автентичност, но и пълното конструиране е невъзможно, понеже на него му противостои паметта. Младостта на художника не е изцяло автентична, нито изцяло конструирана; тя е неразличимо единство от двете, тъй като е спомняна. Художникът на литературни автопортрети може да зърне по-младия си аз, но образът, който вижда, е необратимо забулен. Огледалото винаги отразява настоящето на онзи, който го гледа, дори и когато е огледало на миналото му.

Заслужава да се отбележи, че въпреки неразличимостта си една от друга автентичността и конструираността на изобразената младост на героя не са в хомогенно съотношение през целия роман. Ярък пробив в хомогенността прави дневникът на Стивън Дедалус, с който завършва „Портрет на художника като млад“.[17] Подобно на автобиографията, дневникът е форма на себеизобразяване; за разлика от нея обаче той се характеризира с „интимност и периодичност“ (Levenson 1985: 1018). Интимността означава, че той е предназначен за лична употреба, т.е. че идентичността, която авторът си конструира, не е мислена като публична. Периодичността гарантира относително кратък интервал между изобразените преживявания и времето на изобразяването им – по-малко от ден („*Днес* ненадейно я срещнах на „Графтън“...“ (PAYM: 195, ПХМ: 460, к.м. - Т. Ц.)), ден („Това ми хрумна *снощи*...“ (PAYM: 192, ПХМ: 456, к.м. - Т. Ц.)) или няколко дена (написаното на 26 април се е случило след предишната дата (16-ти), но преди следващата (27-ми)). Периодичността, освен това, е свързана с постоянна смяна на перспективата

[17]Великолепен анализ на дневника прави Майкъл Ливинсън (Levenson 1985).

(Levenson 1985: 1023). И трите посочени обстоятелства правят дневника по-малко опосредствана форма на себеизобразяване от автобиографията: липсата на публичност и на устойчива гледна точка го превръщат в неудобен за включване във външни проекти, а краткият интервал между преживяно и описано не позволява булото от време да помътни огледалото. Затова с уговорката, че пълната автентичност не е възможна – човек конструира идентичността си и пред себе си, – може да се заяви, че пор-третираният в дневника си Стивън Дедалус е по-автентичен от портретирания в останалата част на романа. И все пак, не бива да се забравя именно, че дневникът също е част от романа и, следователно, от изобразяването на младия мъж, който ще стане художник. Така интимните записки на Стивън са неизбежно конструирани, ала знаците за това следва да се търсят не в самия им текст, а в решението да бъдат включени в повествованието и в подбора им.

От друга страна, честите поправки, породени от смяната на перспективата – „Значи, в такъв случай всичко останало, всичко, което мислех, че мисля, и всичко, което чувствах, че чувствам, с една дума, всичко досега… Я се откажи, брат!“ (PAYM: 195, ПХМ: 460), „Прочетох снощните писания. Мъгляви слова за мъгляво чувство“ (PAYM: 194, ПХМ: 459), „Не ми се нрави последната фраза“ (PAYM: 193, ПХМ: 458) – придават на дневника на Стивън вид на чернова. От тази гледна точка недостъпните за чужди очи, непосредствени, автокоригиращи се записки могат да бъдат видени като подготовка за следващ, по-обмислен и стабилен текст, който вече може да получи публичност. Този текст е, разбира се, „Портрет на художника като млад“ и така дневникът, с който завършва романът, се оказва предшественик на самия роман, който го съдържа. Тези парадоксални темпорални отношения

засилват връзките между края и началото на произведението, сливайки ги в безконечно, авторефе-ренциално кръгово движение.[18]

Освен че постановява наратологични параметри, сло-восъчетанието „като млад“ извежда младостта на преден план и в идеологически смисъл. Клео Прото-христова отбелязва, че тъй като „модерният свят легитимира появата си с необходимостта да се от-хвърли миналото, окачествено като „старост“, [той] се самоидентифицира с младостта, превръщайки я в своя емблема и като резултат от това – в основен идеологически проблем“ (Протохристова 2003: 114). От тази перспектива обстоятелството, че романът заявява себе си като портрет на *млад* мъж, е жест, чрез който определя героя си – а чрез него и себе си – като модерен. Сред важните импликации на жеста са ангажи-ментът с въпроси като социалната адаптация и кон-фликта между индивида и обществото и фокусирането върху вътрешния свят на личността (Протохристова 2003: 113-4). Може да се очаква, че проблематиката в „Портрет на художника като млад“ ще е свърза-на с тях.

И накрая, като последен щрих от титрологичния анализ на романа на Джеймс Джойс, ще се спрем на

[18]Тезата за кръговото движение на романа застъпват М. Ливинсън (Levenson 1985), Дж. П. Рикелми (Riquelme 1981 и Riquelme 1983) и Патрик Париндър (Parrinder 1984: 104). Ливинсън разглежда края и началото на романа като хиазъм (Levenson 1985: 1031), без да приема героя и повествователя за едно и също лице. Рикелми оприличава структурата на романа на лента на Мьобиус (Riquelme 1983: 62), в която разказвачът и героят, бащата и синът неусетно преминават един в друг. Изгнанието, с което завършва произведението, е последвано от завръщане у дома, а завръщането у дома за Джойс по аналогия с Дедал – твърди същият изследовател – е обръщане към незнайното изкуство от епиграфа (Riquelme 1981: 311). За Париндър възможността героят и повествователят да са едно и също лице, а структурата на романа да е кръгова, е просто предположение (Parrinder 1984: 104).

композицията на наслова. Първата част на заглавието – „Портрет на художника“ – навежда на мисълта, че става въпрос за класически автопортрет, в който не само субектът и обектът на портретиране съвпадат, а и времето на портретиране и портретираното време. Втората част – „като млад“ – тутакси опровергава направеното предположение за времената, като ги разединява, и дори повдига въпроса дали обектът на портретиране е като субекта, художник. Може да се предположи, че тази схема – хипотеза, опровергаване на хипотезата и/или усъмняване в нея – ще се пренесе от прочита на заглавието „Портрет на художника като млад“ към прочита на целия онасловен от него роман.

2. „Портрет на художника като млад“ и другите „портрети“ на Джеймс Джойс

Проведеният титрологичен анализ разкрива съдържанието на понятието „портрет“ в контекста на заглавието на тук интересуващия ни роман на Джеймс Джойс „Портрет на художника като млад“. Това заглавие обаче препраща към други две титулни означения – този път става въпрос не за реплики от други творци, а за авторски творби на самия Джойс: споменатия белетристичен текст „Портрет на художника“ от 1904 г. и поемата „Портрет на художника като стар моряк“ от 1932 г. Общ за трите заглавия е изразът „портрет на художника“, който вече бе коментиран. Повторяемостта му свидетелства за трайната ангажираност на писателя с проблематиката на автопортрета.[19] Освен това обаче тя установява междутекстови връзки между трите заглавия и произведенията,

[19]В това отношение е показателно, че Джойс не проявява интерес към нито един от видове живопис с изключение именно на портретистиката (Ellmann 1983: 491).

които онасловяват, заставяйки всяко едно от тях – както от заглавията, така и от произведенията – да се чете в контекста на останалите.

От особена важност за занимаващата ни проблематика е най-ранният от трите текста, „Портрет на художника“, тъй като той не само представлява първия вариант на „Портрет на художника като млад“, а и в него Джойс излага възгледите си за литературния портрет. На този ранен текст ще бъде посветен раздел 2.2) от настоящата глава.

За поемата „Портрет на художника като стар моряк“ няма да става дума по-нататък в изследването, поради което в следващите редове ще се спрем накратко на нея.

1) „Портрет на художника като стар моряк“ (1932)

„Портрет на художника като стар моряк“ се състои от девет четиристишни строфи, четните стихове в които са римувани, а нечетните – не. Поемата е хумористична заигравка с актуалните по времето на писането си (1932 г.) неудачи на Джойс, свързани с трудностите по публикуването на *Finnegans Wake*, пиратските издания на „Одисей“ в Япония и Америка и смяната на издателя му в Европа Силвия Бийч с Албатрос прес. Стихотворението не е публикувано официално, но е включено впоследствие в биографията на Ричард Елман (вж. Ellmann 1983: 654-5).

Заглавието „Портрет на художника като стар моряк“ не се отличава със сложността на „Портрет на художника като млад“. Втората му част не имплицира времево отстояние – не реферира нито към миналото, нито към бъдещето на героя, – а качествено: поставя

художника в ролята на „стар моряк“. И в действителност, главният герой на поемата е беден стар пияница, препатил драскач (*scribber, scribeleer*) насред „пиратското море“. Самоиронията в така изобразения автопортрет е очевидна.

Същевременно изразът „като стар моряк“ (*as an ancient mariner*) е прозрачна препратка към емблематичната романтическа поема на Колридж. Алюзията в заглавието се допълва от множество аналогии в самото стихотворение по отношение на синтактичните структури:

I met with an ancient scribelleer

As I scored the pirates' sea

His sailes were alullt at nought comma null

Not raise the wind could he,

на ритъма:

The bann of Bull, the sign of Sam

Burned crimson on his brow,

вътрешните рими:

But there was no bibber to slip that scribber,

алитерациите:

As his wan eye winked with woe,

старинната лексика: *abaft, drouth, scribeleer,*

присъствието на симптоматичния албатрос:

an Albatross

Abaft his neck was hung

и др. Контрастът обаче между наказания с непоносима жажда стар моряк на Колридж и копнеещия за „вълни от швепс и бренди“ герой на Джойс, съчетанието на висок стил с делнична проблематика, подправена с натуралистични елементи (*Till his eyeboules bust their stitches*) и типично джойсовски игри на думи (*He dreamed of the goldest sands uprolled/ By the silviest Beach of Beaches*), дисхармонията, с една дума, между контура на изображението и самото изображение предизвиква комичен ефект и принизява посланието на романтическата балада, пародирайки я.

Освен това, както вече бе отбелязано, чрез заглавието си поемата се свързва интертекстуално и с двата по-ранни „портрета“ на автора си – есеистичния текст „Портрет на художника“ и романа „Портрет на художника като млад“. Насловът на стихотворението на практика се възприема като колаж между загла-

вията на романа и баладата на Колридж. Изразът „стар моряк“ е едновременно антипод и естествено продължение на „младия мъж“. Замяната на единия с другия налага извода, че амбициите на младия мъж ще се трансформират след време в несполуките на окаяния старец. Добронамерената ирония на поемата този път е насочена към първия роман на писателя.

2) „Портрет на художника“ (1904)

Джойс пише „Портрет на художника“ на 7 януари 1904 г., дава го за публикуване в новото сп. „Дейна“, но единият от редакторите, Еглинтън, му връща ръкописа с думите „не мога да отпечатам нещо, което не разбирам“ (Ellmann 1983: 147). Текстът в действителност е необичаен. Далеч от характерното за реализма на XIX в. обяснително и обстоятелствено писане, той представлява кратък десетинастраничен есеистичен разказ в трето лице за духовното развитие на неназовано младо момче. Това е първата версия на публикувания 12 години по-късно роман „Портрет на художника като млад“. Няколко пасажа от тази първа чернова са включени дословно в следващата, „Стивън героя“, а отгласи от нея проехтяват и в третия и окончателен вид на романа.[20]

Трябва да се отбележи, че въпреки чувствителната дистанция, която ги дели, първият и последният вариант на произведението всъщност споделят немалко общи черти. Разказът, също като романа, е литературен автопортрет на повествователя. Основните моменти в живота на Стивън Дедалус са

[20] Анотирано издание на „Портрет на художника“ със справка за използваните в „Стивън героя“ пасажи и за отгласите в „Портрет на художника като млад“ може да се намери в The workshop of Daedalus 1965: 56–74.

набелязани в него: също като следшественика си протагонистът на ранния текст преминава през фаза на религиозна ревност, възприема поведението на сдържан егоцентрик в университета, посещава проститутки, преживява епифания на морския бряг, благодарение на която осъзнава красотата на мирския живот, отдръпва се от църквата и взима съдбовно решение накрая.[21] Прилики могат да се открият и в едновременно съпричастното и дистанцирано отношение на повествователя към героя. Именно доловимата дистанция[22] – при това въпреки липсата на акцента, който ще постави втората част на заглавието на романа – намеква за булото от време, което също като в „Портрет на художника като млад“ стои между повествователя и героя в разказа. Ричард Елман отива дори още по-далеч, като въз основата на близко четене на откъс от „Портрет на художника“ се ангажира с твърдението, че „намагнетизирането на стила и речника от контекста на героя, мястото и времето води скромното си начало от няколкото страници, които Джойс пише за „Дейна“ (Ellmann 1983: 146).[23]

Изобщо краткият текст на 22-годишния тогава писател предлага богат материал за сравнения и анализи. По отношение на интересуващата ни проблематика на портрета обаче той е най-ценен с

---

[21] За анализ на „Портрет на художника“ вж. Ellmann 1983: 144–147.

[22] Например: Много време трябваше да мине наистина преди момчето да разбере естеството на онази така добре котираща се добродетелност, която позволява човек удобно да се съгласява с дадени твърдения, без да съобразява живота си с тях. – *It was indeed a long time before this boy understood the nature of that most marketable goodness which makes it possible to give comfortable assent to propositions without ordering one's life in accordance with them.*(The workshop of Daedalus 1965: 60)

[23] Намагнетизирането, за което говори Елман, е известно с термина на Хю Кенър „принципът на чичо Чарлс“ (вж. Kenner 1979: 15–38).

първия си абзац, чиято начална позиция и декларативност го превръщат в своеобразен авторов манифест. Абзацът гласи:

Чертите от детството обикновено не се възпроизвеждат в юношеския портрет, тъй като, понеже сме толкова вироглави, не можем или не искаме да схванем миналото по никакъв друг начин освен в неговия железен вид на спомен. И все пак миналото без съмнение предполага плавна поредица от настоящи времена, онова развитие на личността, от което конкретното ни настояще е само етап. Освен това нашият свят посреща хората най-вече по такива белези като вида на брадите и ръста и в по-голямата си част е отчужден от онези от членовете си, които се стремят чрез някакво изкуство, чрез някакъв още неразгадан умствен процес да освободят от персонализираните късове материя онова, което е техният индивидуализиращ ритъм, първичното, формалното съотношение между частите им. Ала за такива като тях портретът не е документ за самоличност, а кривата на една или друга емоция.[24]

В приведения откъс са концентрирани множество идеи, сред които си заслужава да се открои възгледите на начеващия тогава писател за миналото и за изкуството. За него миналото е не вкаменен спомен, а „плавна

[24] *The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious are we, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron, memorial aspect. Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only. Our world, again, recognises its acquaintance chiefly by the characters of beard and inches and is, for the most part, estranged from those of its members who seek through some art, by some process of the mind as yet untabulated, to liberate from the personalised lumps of matter that which is their individuating rhythm, the first or formal relation of their parts. But for such as these a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion.* (*The workshop of Daedalus* 1965: 60) Признателна съм на Владимир Молев и Иглика Василева за помощта, която ми оказаха при тълкуването и превода на абзаца. – Т. Ц.

поредица от настоящи времена“; а изкуството е онова, чрез което определени членове на обществото се стремят да освободят „от персонализираните късове материя онова, което е техният индивидуализиращ ритъм“. Мост между двете хвърля портретът, който за хората на изкуството е не „документ за самоличност, а кривата на една или друга емоция“ и който обикновено не възпроизвежда миналото, но – подразбира се – би трябвало да го възпроизвежда като „плавна поредица от настоящи времена“.

Изложените постановки са изключително интересни и приканват към по-обстойно разглеждане. По отношение на избрания тук фокус представата за миналото като „плавна поредица от настоящи времена“ и пресъздаването му, следователно, откъм неговата сегашност в портрета премества погледа от динамиката на времето към застиналостта му в отделни етапи. Обратното, разбирането за портрета като „кривата на една или друга емоция“, внася процесуалност в пространството. Представената по този начин идея за изменение, но толкова плавно и постепенно, че фазите му да могат да се разглеждат като застинали, сближава полюсите на традиционно противопоставяните чрез опозицията динамика / статика литература и живопис и ги слива в идеалната среда, в която различията помежду им се заличават. Изглежда, обяснявайки разбирането си за словесния портрет, Джойс изпитва необходимостта да оправдае прилагането на толкова силно обвързано с живописта понятие към литературно произведение. Това е и един от основните залози на формулировката му за портрета, нека бъде повторена още веднъж: „кривата на една или друга емоция“, която би трябвало да възпроизвежда миналото като „плавна поредица от настоящи времена“.

Освен с вече коментираната раздвиженост цитираната дефиниция прави впечатление и с акцента върху миналото. Щом за Джойс портретът възпроизвежда миналото, то човешкият индивид ще се определя именно от миналото си. Трябва да се има предвид обаче, че изискването портретът да възпроизвежда миналото, не изключва възможността той да възпроизвежда и настоящето. Настоящето, се казва в текста, е само етап от развитието на личността, от неговото минало. И понеже портретът следва да възпроизвежда миналото, именно като етап от това минало, като част от развитието на портретирания, но без по-особен статут от всяка друга, настоящето ще присъства в портрета. С този ход Джойс извършва с настоящето и миналото същото, което прави с времето и пространството – придърпва ги едно към друго и ги смесва до степен на неразличимост. Миналото е поредица от настоящи времена, а настоящето е етап от миналото. Това схващане изключва начална и крайна точка на историята, всички точки са част от нейното безначално и безкрайно, равномерно стадиално развитие.

От тук следва, че портретираните герои ще се променят постепенно, съхранявайки миналото в себе си. Нито един момент от живота им не би трябвало да се смята за привилегирован или окончателен. По тази логика младият мъж и художникът от романа не си противостоят, а първият неусетно прехожда във втория.

Колкото до дефинирането на портрета като крива на една или друга „емоция“ (*emotion*), малко изненадващата употреба на понятието отпраща към естетическата теория на Стивън Дедалус, изложена в V глава на „Портрет на художника като млад“. Героят използва думата изцяло в естетически смисъл – той говори за естетическа емоция и емоционално мигно-

вение (*instant of emotion*), свързвайки първото с въздействието на художественото произведение, а второто – с неговия предмет (PAYM: 158, 165; ПХМ: 414, 424). „Най-простото словесно одеяние“ на емоционалното мигновение, твърди по-нататък Стивън, е лирическата форма, а тя на свой ред е „формата, при която художникът представя своя образ в непосредствено отношение спрямо самия себе си“ (PAYM: 165, ПХМ: 423). Не е трудно в цитираното определение да се разпознае автопортретът и така да се заключи, че именно той е най-простото словесно одеяние на емоционалното мигновение, лирическа форма. [25] Съпоставката между тази постановка и разбирането за портрета като „крива на една или друга емоция“ навежда на мисълта, че Стивън използва за отправна точка застъпваната в „Портрет на художника“ теза, като я доразвива и усложнява. И все пак, какво е емоция? Може да се допусне, че понятието синекдохично обозначава субективния, интимен свят на индивида, като се има предвид обаче, че – по думите на Хю Кенър – „в цивилизованата практика на двайсети век емоцията може да е в действителност много сложна и „най-простото ѝ словесно одеяние“ да е дълго триста страници“ (Kenner 1964: 39).

Направените дотук наблюдения хвърлят светлина върху разбирането на Джойс за портрета, изложени в ранния му текст „Портрет на художника“. Програмният му първи абзац обаче се занимава в не по-малка степен и с втория компонент от заглавния израз, художника. Той несъмнено принадлежи към онези членове на обществото, от които светът „в по-голямата си част е отчужден“ и които чрез някакво изкуство се стремят „да освободят от персонализираните късове материя онова, което е техният индивидуализиращия

[25] Възгледа, че първият роман на Джойс съответства на лирическата форма, застъпва Хю Кенър (Kenner 1964: 39).

ритъм“. Осъзнатата маргинална позиция на твореца е общо място в литературата на модернизма и в този смисъл не представлява особен интерес. По-важен е фактът, че хората на изкуството са онези, които работят за осъществяването на някакви свои цели „чрез някакво изкуство“. Използваният израз „чрез някакво изкуство“ (*through some art*), последван от допълнението „чрез някакъв още неразгадан умствен процес“ (*by some process of the mind as yet untabulated*), позволява да се тълкува едновременно като „чрез създаването на някакво изкуство“ и „чрез възприемането на някакво изкуство“, т.е. художникът и зрителят биват равнопоставени, а това е същият ефект, който, както бе показано, предизвиква и сам по себе си автопортретът.

Освобождаването на индивидуализиращия ритъм, пояснен като „първичното, формалното съотношение между частите“, от „персонализираните късове материя“, т.е. от обектите на изкуството, е също необичайно и привлича вниманието. На пръв поглед противопоставянето между ритъма и материята навежда на мисълта, че индивидуализиращият ритъм следва да се разбира като дух, обособяващ конкретния човек и затворен в неговата материя. В такъв случай освобождаването на ритъма от материята би било извличането на онова, което отличава конкретния човек, неговия дух, от всичко останало у него, неговата материя. Ритъмът, освен това, носи идеята за движение и структура („съотношение между части“). От тази перспектива извличането на ритъма придобива значението и на отделяне на динамичното от статичното, и на отсяване на онова, което изгражда някаква структура, от останалото (безформените късове материя), което не е част от нея. Художникът, значи, се стреми да извлича обособяващия човека дух, да прозира и откроява динамичната структура на индивида. В същността

си това твърдение се отнася до изобразяването на човешкия индивид и представлява още едно определение за портрета.

В допълнение към вече изложеното, използваната лексика отново буди асоциации с естетическата теория на Стивън Дедалус. Както е добре известно, концепцията на героя за красивото се основава на интерпретацията му на възгледите на Тома от Аквино, изложени в „Сума на теологията“[26]. Определението на Стивън за ритъма: „първото формално-естетическо съотношение между отделните части в рамките на естетическото цяло или отношението на естетическото цяло към една или повече от съставните му части, или отношението на всяка отделна съставка към естетическото цяло, част от която е самата тя“ (PAYM: 159, ПХМ: 415) буквално повтаря цитата от „Портрет на художника“ и звучи като негова разширена версия. Ритъмът „предизвикв[а], поддърж[а] и в крайна сметка разтвар[я]“ (PAYM: 159, ПХМ: 415) естетически стазис и се свързва с втората фаза на естетическата аперцепция, хармонията, в която естетическият обект се възприема „като сложно, многосъставно, делимо, дискретно единство от части, като резултат от неговите части и тяхната сума, като нещо хармонично“ (PAYM: 164, ПХМ: 422). На свой ред, индивидуализирането – макар и Стивън да не употребява същата дума – в смисъла си на отделяне на нещо единично от общото, на обособяване, може да се причисли към последната, трета фаза на естетическата аперцепция, сиянието, в която естетическият обект се възприема като „именно този предмет и никой друг“ (PAYM: 164, ПХМ: 422). Сиянието е „същината“ (*whatness*) на предмета. Освен като краен етап от естетическото въз-

[26]За добър коментар върху далеч не каноничния начин, по който Стивън интерпретира Тома от Аквино, вж. Beebe 1973: 151–171 и Eco 2007: 329–348.

приятие тя се усеща и по време на творческия акт, когато въображението на художника зачева естетическия образ (РАУМ: 164, ПХМ: 422-3).

Интертекстуалното четене показва нагледно как изразените в есеистичния разказ „Портрет на художника“ идеи се доразвиват, усложняват и систематизират в публикувания 12 години по-късно роман „Портрет на художника като млад“. Озадачаващите в по-ранния текст понятия може да се тълкуват в светлината на по-късния. Така, свързвайки се с фазите на естетическото възприятие, осъществяваният чрез изкуството стремеж на художника да освобождава индивидуализиращия ритъм на модела от неговите персонализирани късове материя ще придобие чисто естетически смисъл на път към красотата; персонализираните късове материя ще бъдат препятствията по този път, които пречат на възприемането на хармонията и същината на естетическия обект.

Не по-малко валидно е и твърдението в обратна посока – разказът допълва романа и допринася за интерпретацията му. В контекста на естетическата теория на Стивън посоченият в по-ранния текст стремеж на художника да изобрази човешкия индивид следва фазите на естетическото възприятие. Така той преминава през фазите на цялостността и хармонията, за да стигне до тази на сиянието, при която се постига същината на обекта. От тук може да се направи извода, че изобразяването на човешкия индивид завършва с постигането на неговата същина.

Прави впечатление, че при интертекстуалното четене, което предприемаме тук, процесите на създаване и на възприемане на естетическия обект са напълно равнопоставени – постигането на същината на обекта е целта на творческия акт според програмния абзац от ранния разказ на Джойс и крайната точка

на естетическата аперцепция според естетическата теория на Стивън. По логиката на това успоредяване да извлича обособяващия човека дух от материята и да прозира и откроява динамичната му структура ще е задача не само на художника, а и на зрителя.

Не бива да забравяме обаче, че както ранният текст от 1904 г., така и късният от 1916 г. са автопортрети, а ключовата роля на огледалото при автопортрета отприщва огромния авторефлексивен потенциал на жанра. Така при изработването на автопортрета си оглеждащият се в огледало художник постига собствената си същина, с други думи, самоосъзнава се – като героя, но и като повествователя (вж. IV.1.2). А зрителят, оглеждащ се в огледалото, в което се оглеждат героят и повествователят (вж. IV.1.1), постига същината на всекиго от двамата, но и собствената си, т.е. също се самоосъзнава.

Въпреки интертекстуалните връзки между двете произведения, подсилени от обстоятелството, че по-ранното е първата версия на по-късното, възгледите на Джойс за литературния портрет, представени в „Портрет на художника“, не бива да се прилагат автоматично към романа „Портрет на художника като млад“. Самата времева дистанция между двете творби – 10 години [27] – предполага, че разбиранията на писателя са претърпели промени. Обръщането към естетическата теория на Стивън Дедалус например, което несъмнено изяснява понятията в есеистичния разказ, не е меродавно по отношение на романа, тъй като това би означавало идеите на младия герой да се препишат на автора. Сравнението между възгледите за литературния

[27] Джойс започва „Портрет на художника като млад“ през 1904 г. и го завършва десет години по-късно, през 1914 г., както свидетелства и датата на края на романа.

портрет, изложените в ранния есеистичен разказ и в по-късно избраното заглавие „Портрет на художника като млад“ обаче не е безполезно – то насочва вниманието към онези постановки, които въпреки изминалото време се оказват трайно свързани с концепцията на Джойс за автопортрета. Такива са: акцентът върху миналото на изобразения индивид (в единия случай чрез настояването то да бъде включено в творбата, в другия – чрез заявката, че е), самоосъзнаването чрез изкуството и активното, творческо отношение на зрителя към произведението. Именно тези ще са и основните насоки в анализа на романа, който ще предложим. Тъй като третата – творческото отношение на зрителя към произведението – не може да бъде разглеждана самостоятелно, свързаните с нея коментари ще бъдат вмъквани в другите два раздела.

3. „Портрет на художника като млад“

1) Миналото на изобразения индивид

Тъй като в „Портрет на художника като млад“ изобразените индивиди са двама – героят и повествователят, – ще бъде разгледано значението на миналото за всеки един от тях.

Миналото на повествователя е изобразеният живот на героя. Настоящето му е битието на повествовател, който изобразява живота на по-младия си аз. Миналото очевидно – и очаквано след всичко казано дотук – има определящо значение за настоящето на повествователя. За да може да се каже нещо повече обаче, трябва да се отправи поглед към самото минало.

А това минало е настоящето на героя. От тази гледна точка то в действителност е предадено в съгласие с разбиранията в „Портрет на худож-

ника“ като „плавна поредица от настоящи времена“, т.е. като емоционална, динамична сегашност. Ефектът е постигнат благодарение на решението на Джойс, от една страна, да сведе разказа изцяло до преживяванията на Стивън Дедалус и от друга, да представя тези преживявания през непрекъснато променящото се съзнание на героя. Забележителното осъществяване на последното, с което се отличава „Портрет на художника като млад“, се дължи на виртуозното боравене с различни повествователни техники като психоповествование, цитиран монолог и особено ефектната свободна непряка реч[28], която „запазва третоличната форма и граматическото време на повествованието, но подобно на цитирания монолог възпроизвежда дословно собствения мисловен език на героя“ (Cohn 1978: 14). Така, в резултат от тази „плавна поредица от настоящи времена“, читателят заема мястото на героя и съпреживява заедно с него израстването и развитието му от новороденото бебе в началото на романа до младия мъж в края.

Тази пределна сегашност обаче напълно изключва повествователя, поради което и не може да хвърли светлина върху въпроса, който ни занимава. В такъв случай остава да се смени перспективата и да се разгледа изобразеният живот на Стивън Дедалус не

[28] Термините „психо-повествование“ (*psycho-narration*) и „цитиран монолог“ (*quoted monologue*) са на Дорит Кон (Cohn 1978), а предложения от нея израз „разказан монолог“ (*narrated monologue*) тук е заместен с придобилия по-голяма гражданственост на български „свободна непряка реч“. За изследователката психоповествованието е „дискурсът на повествователя за съзнанието на героя“ (Cohn 1978: 14), цитираният монолог – „мисловен дискурс на героя” (Cohn 1978: 14), а разказаният монолог – „мисловният дискурс на героя, маскиран като дискурса на повествователя“ (Cohn 1978: 14). За особеностите на повествователните техники и използването им в романа на Джойс освен ци-тирания труд на Кон вж. и Riquelme 1983: 48–85.

като настояще на героя, а като минало на повествователя. Това означава да се опитаме да видим художника в портрета, да различим булото от време от образа в огледалото. Вече бе обърнато внимание (вж. IV.1.2)), че подобно разграничение невинаги е възможно; когато обаче опитите да бъде постигнато се увенчават с успех, положените усилия биват многократно възнаградени, тъй като съзреният художник в огледалото превръща в художник и съзиращия го зрител. Така например угризенията на Стивън в III глава на роман го навеждат на следните мисли:

Само работа на дяволите беше това: те бяха разпилели мислите и забулили съвестта му, а сега напираха да го превземат през вратите на неговата мекошава и грехопокварена плът [...] Как така Господ не го беше поразил? (PAYM: 105, ПХМ: 346)

В цитирания пасаж се прокрадва насмешка към пропития с наивна богобоязливост светоглед на героя, а това е отношение, което той, в онзи кризисен за него момент, със сигурност не споделя. Малко по-късно, в началото на IV глава насмешката преминава в ирония:

С молитвени възгласи [ejaculations[29]] и излияния той щедро трупаше — по дни, по четиридесетници и по години — цели столетия за душите в чистилището; ала духовният екстаз от лекотата, с която изпълняваше тия баснословни епитимии, не удовлетворяваше напълно

[29] Употребата на силно обагрената със сексуално значение лексема насочва вниманието към обичая на Джойс да използва като изразно средство напрежението между различните денотации и конотации на думите, между графичното им изписване и звученето им. В „Портрет на художника като млад“ особено се откроява похватът му да употребява едни и същи лайтмотивни изрази в коренно различни контексти – срвн. например кошмарната халюцинация в III глава и епифаничната сцена на плажа в IV, при изобразяването и на двете от които е употребено запомнящото се наречие *hither and thither*; ефектът е пародиен.

ревностното му молитвословие, защото така и нямаше да узнае доколко застъпничеството му е могло да облекчи временното наказание на изтерзаните клетници; и обзет от страх, че всред пламъците на очистителния огън, различен от геената само по това, че не е вечен, и всичките му усилия може би не струват повече от капчица вода, от ден на ден той нудеше душата си за все по-усърдни покайни подвизи (РАУМ: 113, ПХМ: 356)

и по-нататък:

Животът му сякаш се бе приближил до вечността: той можеше да заставя всичките си мисли, думи и дела, всички вътрешни трепети да бъдат такива, че веднага да срещнат лъчезарното одобрение на небесата; и навремени усещаше техния отклик толкова живо, че си представяше как душата му в своето усърдие сякаш натиска клавишите на огромна каса и виждаше бележката с цената на покупката му тутакси да възлиза на небето, но не във вид на цифри, а като тънка струйка тамянен дим или стрък нежно цвете. (РАУМ: 113, ПХМ: 356)

Приведените откъси убедително свидетелстват, че отношението на повествователя към религиозния период от живота му не е ласкаво. Избраната перспектива позволява да се направи констатацията, но не и да се предложи обяснение, тъй като обяснени-ето изисква по-задълбочено познаване на иронизирания обект. Проблематиката на миналото на повествователя, следователно, ни връща обратно към героя.

Вече бе установено обаче, че разглеждането на живота на героя откъм неговата сегашност е неплодотворно по отношение на повествователя. Изглежда като че ли, опитвайки се да изясним проблематиката на миналото в романа на Джойс, се озоваваме върху своеобразна лента на Мьобиус, чието обхождане е

безрезултатно. Решението идва на цената на още една смяна на перспективата, която този път изхожда от положението, че героят, бидейки портретиран, освен настояще има и минало. Става въпрос не за обстоятелството, че описаните му преживявания с течение на времето и на романа се превръщат в минало. Това несъмнено е вярно, но фактът, че те са описани като настояще, оставя превръщането им в минало без последствия. Важно за нас ще бъде онова минало, което е и представено като минало. По необходимост то трябва да бъде и част от изобразения в сегашността си живот на героя. А единственият начин, по който миналото, представено като минало, е част от настоящето, са спомените.

Спомените са пресечна точка между минало и настояще и в това си качество представят миналото не само като минало, а и в отношенията му с настоящето. Така, тъй като миналото придобива значението си на минало едва когато отмине, т.е. в следващи го времеви отрязъци, а тогава то е достъпно само като спомен, именно спомените се оказват идеалният подстъп към значението на миналото на героя. Преди да се занимаем с конкретните следствия от това твърдение, нека обърнем внимание и на още едно, вече очевидно, преимущество на спомените: способността им да прокарват аналогия между двамата изобразени в романа на Джойс индивиди. Както вече беше изтъкнато (вж. IV.1.2)), спомените на повествователя – миналото му, представено като неразличимо единство от автентична и конструирана младост – са част от настоящето му на художник. Така структурата на „Портрет на художника като млад“ заема очертанията не на лента на Мьобиус, а на спирала от свързани помежду си концентрични кръгове, *mise en abîme*. Наблюдението насочва към хипотезата, че изследването на спомените на героя не само би разяснило значението на миналото

за настоящето му, а и би указало принципа, според който миналото на повествователя въздейства върху неговото, на повествователя, настояще. Допускането би било валидно, разбира се, и в обратна посока – от повествователя към героя, но тъй като сведенията, с които разполагаме за настоящето на героя, са значително повече от тези за настоящето на повествователя, би било по-плодотворно да се тръгне именно от тях.

* * *

Първото нахлуване на спомените в настоящето на героя е предизвикано от външни фактори. В началото на II глава Стивън научава от баща си, че е станал обект на присмех в очите на ректора на Клонгоус и на отец Долан. Новината несъмнено извиква в паметта му целия свързан с нея контекст, изложен подробно в I глава: физическата и психическа болка от незаслуженото наказание, колебанията и престрашаването да иска справедливост, разговора с ректора и последвалия триумф. В светлината на разказа на бащата обаче направените в миналото изводи биват оборени и заменени с противоположни: ректорът не е „най-добрият ректор“ на Клонгоус, а обикновен лицемер; самият Стивън не е победил в борбата си за справедливост, а е просто наивен. Призовано в настоящето, миналото бива преразгледано и изпълнено с различен смисъл, чиято по-голяма меродавност е гарантирана от по-късното тълкуване. Алгоритъмът е същият, който следва прочитът на заглавието на романа (вж. IV.1.2)). Това по-късно тълкуване обаче съдържа в себе си възможността да бъде опровергано по-нататък от още по-късно. Така романът потвърждава и направената отново в наслова си заявка (вж. IV.1.1)) за неуникален, неокончателен и незавършен портрет.

Важно е да се подчертае, че през описания процес на ревизия преминава както героят, така и четящият

автопортрета му читател. Чувството, че са измамени, е общо и за двамата, поради което читателят се оказва не по-малко наивен от малкия Стивън. В практически план това първо и най-отчетливо опровержение на екстатичното настроение, с което завършва I глава, предупреждава героя и читателя за следващите; и в действителност сексуалната инициация на Стивън ще бъде последвана от стърженето на гладния му стомах и религиозното разкаяние, изповедта му – от безстрастното измъчване на сетивата и отказа да встъпи в йезуитския орден, съзерцанието на девойката на плажа – от воднистия чай и мизерията на всекидневието. Подготвени по този начин читателите могат да очакват, че и краят на последната глава – решението на Стивън да замине – ще бъде аналогично дискредитиран в своята буквална и преносна окончателност.

Принципът, че миналото намира (по-)истинския си смисъл в настоящето остава валиден в целия роман. Частна негова употреба е призоваването на миналото в настоящето като негов контраст. Във II глава, фокусирана върху все по-нарастващото отчуждение на Стивън от семейството, читателите научават, че гласовете на баща му и наставниците му, напътствали го да бъде преди всичко джентълмен и добър католик, „*с течение на времето*“ са започнали да „звучат фалшиво“ (*hollow-sounding*) (PAYM: 63, ПХМ: 294, к.м. – Т. Ц.), някогашното му детинско удивление от пътуването *вече* е изчезнало (PAYM: 65, ПХМ: 297), а разказите на баща му за младостта го оставят безучастен (PAYM: 66, ПХМ: 298). Откроените по този начин различия между миналото и настоящето функционират като мерило за развитието на героя.

Постановката е в сила и по отношение на развитието му като художник в тесен смисъл, тъй като трите му поетични опита са свързани помежду си

чрез спомените един за друг: докато пише виланелата в V глава, в съзнанието на Стивън изниква стихотворението, което десет години по-рано е посветил на любимата си (РАУМ: 171, ПХМ: 431), а създаването на това стихотворение, описано на свой ред във II глава, е придружено от спомена (РАУМ: 53, ПХМ: 282) за несполучливия му опит да съчини поема за Парнел след коледния обяд в I. Съпоставката между трите поетически опита очертава линията на развитието на Стивън като художник – от провала първия път: „тази тема [за Парнел] се бе оказала непосилна за неговия ум“ (РАУМ: 53, ПХМ: 282) през имитативното стихотворение – втория[30], до виланелата – третия[31], – отбелязвайки напредъка му. На равнището на повествователя се появява още едно произведение, целият роман. Да се приложи принципът на това равнище, означава да се търсят разликите не само между миналите произведения на повествователя и настоящото, а и изобщо между неговото минало и настояще. В такъв случай ще стигнем до наблюдения като направените в началото на настоящия раздел (вж. IV.3.1.).

Краен израз на разглеждания принцип – че истинският смисъл на миналото се разкрива в настоящето, – е фактът, че немалка част от преживяванията

[30] Въпреки че не е цитирано, стихотворението, което героят пише във II глава, може да се определи като имитативно още с посвещението си „На Е. К.”, което Стивън слага, тъй като „знаеше, че така е редно да се започне, защото бе виждал подобни посвещения в стихотворенията на лорд Байрон” (РАУМ: 52, ПХМ: 281). По-нататък фактът, че произведението разказва „само за нощта, за нежния полъх на вятъра и девственото сияние на луната”, за „смътна тъга”, „голи дървеса” и устни, слети в целувка (РАУМ: 53, ПХМ: 282), затвърждава създаденото впечатление, че Стивън подражава наивно и не особено изкусно на романтиците.

[31] Интересно е сравнението, което пишещият виланелата Стивън прави между двете си стихотворения: „Цели десет години от *тогавашната детинска мъдрост* до *сегашното му безумие*“ (РАУМ: 171, ПХМ: 432, к.м. – Т. Ц.).

на Стивън са представени единствено като спомени. Така например някои реплики по време на коледния обед в I глава извикват в съзнанието на героя неспоменатото до онзи момент посещение на сержант О'Нийл в дома им и решението на господин Кейси да пътува не с влака, а по безлюдното Кабинтилско шосе (PAYM: 27, ПХМ: 251-2); тези реминисценции, които иначе биха останали незаслужаващи отбелязване фрагменти, намират обяснение в контекста на ожесточено защитаваната по време на обяда крайна националистическа позиция на господин Кейси. Аналогичен е случаят с дългата реч на Саймън Дедалус пред сина му в началото на II глава (PAYM: 49, ПХМ: 277), благодарение на която Стивън разбира причината за дочутите по-рано шушукания на слугите и разговори между баща му и чичо му. Късчетата от миналото се нареждат в цялостен пъзел в настоящето. Тук е мястото да се вземе под внимание обстоятелството, че по отношение на повествователя изобразеният живот на героя също е единствено спомен. Така, преминавайки от нивото на героя към по-горното, на повествователя, можем да се ангажираме с твърдението, че разказвачът изобразява само онова от своето минало, което от гледна точка на настоящето му може да се нареди в цялостен пъзел / портрет. А тъй като настоящето му е на художник, се налага очакваното заключение, че „Портрет на художника като млад“ изобразява именно процеса на ставането художник.

Щом обаче късчетата от минало се подреждат в пъзел в настоящето, когато пъзелът се разпадне, той ще може да бъде нареден обратно чрез късчетата. Затова и Стивън, съзнателно или не, приема миналото си като средство за самоидентификация. Така например по време на личностната си криза в Корк, породена от усещането му за крайна откъснатост от света и

гнетящите го плътски желания, той отначало започва да описва актуалната ситуация:

Аз съм Стивън Дедалус. Вървя до баща си, чието име е Саймън Дедалус. Намираме се в Корк, в Ирландия. Корк е голям град. Отседнали сме в хотел „Виктория“. Виктория, Стивън, Саймън, Саймън, Стивън, Виктория. Имена. (РАУМ: 70, ПХМ: 303)

Хората и местата в настоящето, сведени до сякаш изпразнени от съдържание имена, се оказват недостатъчни за възвръщането на самоличността. Тогава мислите на Стивън тутакси се отправят към миналото. В онзи кризисен момент то също се оказва първо невъзстановимо и налично единствено под формата на имена:

Спомените от детството внезапно избледняха. Той се опита да възкреси най-ярките им мигове, но не успя. Спомняше си само имена: Данте, Парнел, Клейн, Клонгоус. (РАУМ: 70, ПХМ: 303)

Постепенно обаче спомените го довеждат до ясен образ на някогашния му аз:

Колко странно е да видиш за миг и себе си мъничък: момченце със сива, препасана с колан куртка, с ръце, пъхнати в страничните джобове, а панталоните — пристегнати под коленете с широки ластици. (РАУМ: 70-1, ПХМ: 303-4)

Без да е заявено експлицитно, може да се предположи, че за Стивън осъзнаването на себе си като малък е равнозначно на изход от кризисния момент, намиране на изгубената идентичност, тъй като темата приключва, а повествованието преминава от свободна непряка реч към разказ за последвалите събития. Героят осъзнава себе си в настоящето чрез осъзнаване на миналия си „аз“.

Очевидно е, освен това, че току-що цитираният откъс представлява автопортрет на героя като малък: Стивън вижда миналия си аз в огледалото, ала булото от време го кара да окачестви този акт като странен, чужд (*strange*). Именно странността на наблюдението отличава юношата Стивън от момченцето Стивън, тя е белегът на порастването. Този миниатюрен автопортрет, изникнал от спомените на героя във II глава, е аналог на другия автопортрет – от който е и част – на романа „Портрет на художника като млад“, който ще изникне от спомените на възрастния повествовател. Така установеният принцип на съответствието полага цялото произведение на Джойс като реакция и разрешение на предполагаема личностна криза на разказвача.

Тенденцията героят да се самоопределя чрез миналото си продължава и в III глава. Под влиянието на проповедта за четирите сетни неща афектираният Стивън си припомня блудствата си, задава си с недоумение реторичния въпрос: „Нима той наистина бе вършил всичко това?“ (PAYM: 89, ПХМ: 326) и квалифицира себе си като „Безумец! Безумец!“ (PAYM: 89, ПХМ: 326). По-късно (PAYM: 105, ПХМ: 346) реторичният въпрос се повтаря, получава неизбежния си утвърдителен отговор и миналите му прегрешения отново преминават пред очите му. В III глава преобладаващото чувство у Стивън е срамът, а той е знак за идентификация, макар и крайно неохотна, със собствените минали постъпки. Героят, с други думи, се определя чрез миналото си, ала не желае да приеме това минало за свое. Тласнат към мъчителния самоанализ от християнската проповед, той намира съответен на християнския светоглед изход – решава да се покае. Същинската част на изповедта започва с въпроса: „И какво си *спомняш* оттогава насам?“ (PAYM: 110, ПХМ: 353;

к.м – Т. Ц.), преминава през разказа на Стивън за греховете му и тържественото му обещание да не ги повтаря и завършва с опрощението на изповедника. Изповедта призовава спомените само за да ги отмени, греховете – за да ги опрости. В резултат на следващия ден възторжените мисли на разкаялото се момче звучат така: „Нов живот! Живот на благодат, добродетел и щастие. Истина е. Не е сън, от който ще се пробуди. Миналото си е минало“ (РАУМ: 112, ПХМ: 355). Като че ли един дълбоко изстрадан жест е бил достатъчен, за да анулира така същностното иначе минало.

Твърде скоро обаче се оказва, че заличаването на миналото е илюзорно; въпреки изповедта то продължава да живее в настоящето:

Унижен и засрамен, [Стивън] съзнаваше, че колкото и праведно да живее, до каквито добродетели и съвършенства да се домогне, никога не ще бъде напълно освободен от своята греховност, никога няма да го напусне безпокойното чувство на вина: ще се изповядва и разкайва и ще бъде опростяван, подир отново ще се изповядва, отново ще се разкайва и отново ще бъде опростяван, ала, уви, всуе! (РАУМ: 118, ПХМ: 362)

В перспективата на тази безнадеждност последвалото уверение: „Та нали поправих живота си, какво!“ (РАУМ: 118, ПХМ: 362) звучи неубедително и в ушите на самия Стивън.

Така сблъсъкът между двете разбирания за миналото – първото, което го мисли като възлова част от настоящето, и второто, религиозното, което допуска възможност за отмяната му – затвърждава победата на първото. Резултатът не е изненадващ, доколкото съответства на последователно отстояваната позиция на Джойс за миналото. И тук вече може да се предложи обяснение за констатираното в

началото на Четвърта глава от настоящото изследване (вж. IV.3.1.) иронично отношение на повествователя: атакувайки религиозния светоглед, той се противопоставя на схващане, на отхвърлянето на което се основава целият роман.[32]

Интересно в случая е и че спрямо развитието на героя надделелият възглед е по-ранният, а не по-късният. Етапът на религиозна отдаденост на Стивън може да се определи, следователно, не само като грешка, а и като стъпка назад.

И в действителност, ако периодът бъде преразгледан от тази гледна точка, няма как да не направи впечатление фактът, че шестнайсетгодишният по онова време Стивън е систематично представян като дете. Началния импулс за тази перспектива отново дават спомените: преди проповедта героят вижда стария си учител отец Арнал, който

събуди у Стивън спомена за живота в Клонгоус: гъмжило от момчета по широкото игрище, барата на нужника, малкото гробище отвъд липите край централната алея, където бе мислил, че ще го погребат, отблясъците на огъня по стената на лечебницата, където бе лежал болен, печалното лице на брат Майкъл. Понесена от прилива на тези спомени, душата му отново се превърна в душа на дете. (PAYM: 83, ПХМ: 318-9)

Тук спомените са толкова властни, че успяват не да възстановят изгубената идентичност, а изцяло да заменят настоящата с предишна. Модусът на детството бива подет и от проповедника, който се

[32] Непримиримостта на повествователя с религиозния светоглед съвсем не се изчерпва, разбира се, с въпроса за миналото. Той обаче е онази точка, в която конфликтът се откроява най-ясно. Друга подобна точка е проблемът за авторитета, който ще бъде само странично засегнат в настоящата работа.

обръща към слушателите си с „мои *невръстни* братя“ (PAYM: 85, ПХМ: 321, к.м. – Т. Ц.). По-късно в мечтанията си Стивън вижда себе си и Ема като „две съгрешили деца“ (PAYM: 89, ПХМ: 326), които ще останат завинаги деца за Светата Дева. Под тежестта на срама обаче образът бързо се разсейва, героят вече не се смята за достоен да се нарича Божи син (*God's child*) (PAYM: 105, ПХМ: 346), а състоянието на вечно детство се превръща в блян (PAYM: 109, ПХМ: 352). Показателно е, че този блян се осъществява в изповедта, своеобразно тържество на детинството, по време на което изповедникът се обръща към Стивън с „чедо“ (*my child*) цели 14 пъти. Употребите на понятието „дете“ в контекста на цялата III глава позволяват да се заключи, че то се свързва с невинността, разбирана като безгрешност в рамките на християнската доктрина, т.е. като поведение, подчинено на Божиите закони. Завръщането в детството, което Стивън осъществява чрез символния акт на изповедта, е равнозначно, в този смисъл, на себеоневиняване.

В романа на Джойс обаче детството не е натоварено само с положителни конотации. За да се откроят отчетливо отрицателните, е нужно да се върнем към II глава, където детството се проблематизира чрез отношението на героя към баща му. По време на пътуването до Корк първоначалното силно отегчение на юношата от разказите на словоохотливия Саймън Дедалус за младостта преминава в срам от пиянството му и чувство на унижение от цялостното му поведение. Нерадостният извод, до който стига Стивън, гласи:

По съдба и характер от тях [баща му и някогашните му приятели] го делеше цяла пропаст. Умът му бе сякаш много по-стар от техните: той хладно светеше над

споровете, над радостите и тъгите им, като луна над една по-млада земя. Животът и младостта не пулсираха в жилите му, както някога у тях. Той не бе познал нито отрадата на другарството, нито грубата сила на здравия самец, нито синовната преданост. (PAYM: 72, ПХМ: 306)

Дистанцията на героя от баща му е нараснала до такава степен, че естественият порядък на връзката помежду им се преобръща: подобно на родител, който се старае да прикрие неприличното поведение на малкото си дете, Стивън се опитва да заличи следите от запоя на баща си (PAYM: 71, ПХМ: 304); докато неговият, на Стивън, ум „бе сякаш много по-стар от техните", сам баща му споделя, че не се чувства „на повече от осемнайсе" (PAYM: 72, ПХМ: 305). Предвещавайки някои от идеите в глава „Сцила и Харибда" на по-късния роман „Одисей", синът се оказва баща на собствения си баща. Стивън губи детството си – „Детството му бе мъртво или изчезнало, а заедно с него и способната на прости радости душа и той се носеше сред живота като яловата черупка на луната" (PAYM: 73, ПХМ: 306), – а баща му повторно намира своето. Вдетиняването на Саймън Дедалус обаче води не до лелеяното в III глава оневиняване, а до безвъзвратна загуба на родителския авторитет – в контраст с I глава, в която малкият Стивън гордо следва заръката на баща си да не клевети другарите си, бащиният съвет по време на пътуването до Корк да дружи само с джентълмени се сблъсква единствено с безразличието му; във II глава гласът на бащата вече „звуч[и] фалшиво" (*hollow-sounding*) (PAYM: 63, ПХМ: 294), потиска и отегчава сина.

Така установено, схващането за детството в светски смисъл ще се пренесе и върху детството в религиозен, където бащинската фигура на родителя ще отстъпи място на тази на християнския Бог-Отец (или на представляващите го отци йезуити). Покая-

лият се Стивън е оневинен, ала за сметка на това губи собствения си авторитет, заменяйки го с Божия. И обратно, осъзнаването, че оневиняването му е невъзможно, постепенно възвръща изгубения му авторитет, което на свой ред му позволява да гледа на йезуитите като на деца:

...напоследък все по-често бе започнал да открива нещо детински наивно [a little childish] в техните [на учителите му] преценки и това събуждаше в него чувства на тъга и жалост, сякаш се прощаваше със своя свят и в ушите му за последен път звучеше познатата му реч. (PAYM: 120, ПХМ: 365)

Симптоматично за извършващия се преход е, че в цитирания откъс епитетът „детински“ (*childish*) има значението не на „безгрешен“, а на „наивен, незрял, невеж“. Скоро след зачестяването на подобни наблюдения Стивън окончателно ще отхвърли авторитета на християнските отци, като откаже да се присъедини към ордена им.

Паралелът между отношенията на героя със светски и с религиозни бащински фигури откроява едно особено интересно обстоятелство: наличието на аналог на изповедта в светски план. Става въпрос всъщност не за една, а за две възможности за встъпване в подчинение на чужд авторитет. Когато във II глава приятелят му Херон [33] го заставя да признае, че е разкрил възлюбената му, Стивън започва да рецитира покайната молитва *Confiteor*. Случката му припомня поранен, неизвестен до момента, епизод, в който Херон,

[33] Въпреки че Херон и Стивън са представени като приятели, в двете интересуващи ни ситуации Херон притежава немалко от характеристиките на бащинската фигура: той е в позицията на силата, има традиционни литературни вкусове („Всеки знае, че Тенисън е най-великият поет“ – PAYM: 61, ПХМ: 292) и, също като Саймън Дедалус, държи на въпросите на чест (PAYM: 63, ПХМ: 294).

Боулънд и Наш се опитват със сила да го накарат да признае, че любимият му поет Байрон „е плюнка“ (PAYM: 62, ПХМ: 293); в крайна сметка героят успява да им се изплъзне и да не им се подчини. Положени в схемата на изповедта чрез изисканото признание, придружено и от буквалното изричане на покайната молитва в единия случай, двете ситуации равнопоставят мъчителите с изповедници, а стореното – увлечението по Байрон, тайната любов към Е. К. – с грях. Обратното, успоредяването на религиозната изповед с двата ѝ светски аналога поставя изповедника в ролята на мъчител и омаловажава тежестта на извършените грехове. Показателни са и реакциите на Стивън във всеки от случаите. Докато в религиозен план той сам решава да се изповяда, т.е. доброволно избира признанието и последвалото подчинение, в светски героят първия път залага на бунта, който въпреки щетите – „с разкъсани дрехи, почервенял и запъхтян [...] полуослепял от сълзи, стиснал яростно юмруци и разхълцан“ (PAYM: 62, ПХМ: 293) – се оказва победоносен, а втория път – на също победоносната, но и напълно безвредна ирония. Отхвърлянето на чуждия авторитет в двата по-ранни случая предлага алтернатива на приемането му в третия. Заложена в парадигмата на светските отношения, тази алтернатива ще се осъществи по-късно и в парадигмата на религиозните: нежеланието да се присъедини към йезуитския орден ще прерасне в антицърковен бунт в V глава, в която Стивън отказва да се причасти и прави прочутото си изявление, че ще се опита да се изплъзне от мрежите на националността, езика и религията; впоследствие, както показват цитираните в началото на IV.3.1. пасажи, бунтът на свой ред преминава в насмешка и ирония, насочени вече от повествователя към предишния му набожен аз.

При все множеството сходства между двата разглеждани периода в живота на Джойсовия герой между тях съществува едно фундаментално различие, а именно, че вторият взима за своя изходна точка вярата в заличаването на миналото. Така, ако порасналият Стивън във II глава се е научил да отхвърля авторитета на баща си, порасналият Стивън в IV се е научил да отхвърля авторитета на християнските отци, но и да приема собственото си минало. Фазата на религиозна отдаденост, която бе окачествена като грешка и стъпка назад в развитието на персонажа, се оказва необходима. С това се обяснява обстоятелството, че Стивън не само не се страхува от грешки – „не се боя, че мога да направя грешка, дори страшна грешка, за цял живот, а може би за цяла вечност“ (PAYM: 191, ПХМ: 455), споделя той с приятели си Кранли, – а и готовността му да посреща грешките си, придружена дори от известно опиянение:

Примките напреде му бяха пътищата на греха. Нека пада! Часът не бе ударил още, но той знаеше, че ще падне — мълком, само в миг! Трудно, непосилно трудно бе да устоиш! И той усети неизбежното, безмълвно грехопадение на душата си в грядущето: надолу, надолу, надолу падаше тя… не, не, още не бе паднала, но всеки миг, аха-аха, ще се продъни в ада. (PAYM: 124, ПХМ: 371)

В този смисъл, ако се приеме, че чрез обръщението си в края на романа към Дедал като към свой баща Стивън влиза в ролята на Икар, предстоящето му падане не бива да се тълкува като необратим провал, а напротив, като стъпка към придобиването на ново знание. Повествователят от своя страна няма да пропусне грешките в живота на изобразявания герой – религиозният период на Стивън е важна част от романа.

Както бе отбелязано, в IV глава героят осъзнава, че заличаването на миналото и започването на нов жи-

вот са илюзорни. Фактът, че в повествованието изживяването на детството в светски план предопределя изживяването на детството в религиозен, показва, че повествователят е стигнал до ново разбиране: миналото вече не само не може да бъде заличено, а и има властта да предначертава бъдещето. В развитието на героя могат да се наблюдават междинни етапи от този процес. Такива са например моментите, в които спомените – неосъзнато – играят роля в житейските избори на Стивън: отказът му да встъпи в йезуитския орден е породен от „някакъв вроден усет, пробуден от тези *спомени* [за живота в Клонгоус] и по-силен от всичкото му възпитание и духовна ревност“ (РАУМ: 123, ПХМ: 370, к.м. – Т. Ц.), който го въоръжава срещу примирението[34] (РАУМ: 123, ПХМ: 294); по-късно „някакъв звън на *спомени* и имена“ (РАУМ: 129, ПХМ: 376, к.м. – Т. Ц.), превърнал се в „проточен призивен звук“ (РАУМ: 129, ПХМ: 376), е в зародиша на осъзнаването на художническото му призвание. Читателят, разбира се, заема мястото на героя или на разказвача в зависимост от собствената си интерпретация.

2) Самоосъзнаването чрез изкуството

В произведението на Джойс, което анализираме тук, самоосъзнаването чрез изкуството има отношение към читателя, повествователя и героя.

Самоосъзнаването на читателя чрез изкуството в „Портрет на художника като млад“ означава самоосъзнаването му чрез прочита на романа. Доколкото в процеса на четене читателят влиза в ролите на героя и на повествователя (вж. IV.1.), това

[34] В оригинала: *armed him against acquiescence*; в българския превод: „който го въоръжаваше с непреклонност”.

самоосъзнаване може да бъде наблюдавано. Доколкото обаче всяко самоосъзнаване е строго индивидуално, то ще остане извън обсега на настоящото изследване.

Самоосъзнаването на повествователя чрез изкуството в „Портрет на художника като млад“ е равнозначно на самоосъзнаването му чрез писането на романа. Тъй като единственият достъп до съзнанието на повествователя, с който разполагаме извън самото повествование, е заглавието, чиято прагова позиция го поставя едновременно във и извън произведението, може да се ангажираме само с твърдението, че чрез писането повествователят се осъзнава именно като писател, художник.

И накрая, самоосъзнаването на героя чрез изкуството в „Портрет на художника като млад“ означава самоосъзнаването му чрез четене и писане на литературни произведения, които може да се приемат за негови автопортрети и са различни, разбира се, от самия роман. За щастие в творбата на Джойс не липсват сведения както за читателските вкусове на Стивън Дедалус, така и за авторските му творби. Читателят узнава например, че любимият поет на героя е бил Байрон (PAYM: 61, ПХМ: 292), а любимият му писател – кардинал Нюман (PAYM: 60, ПХМ: 291). Стивън се идентифицира с граф Монте Кристо (PAYM: 47, ПХМ: 274-5), цитира Шели (PAYM: 73, ПХМ: 306), Бен Джонсън (PAYM: 136, ПХМ: 384), Наш (PAYM: 179, ПХМ: 441) и Йейтс (PAYM: 174, ПХМ: 435). Прави три опита да пише поезия, от които първият е неуспешен, а третият е представен с голяма обстоятелственост, като получената в резултат виланела е цитирана в цялост. Така стихотворението на Стивън Дедалус в V глава се отличава от останалите литературни творби в романа не само защото е авторска творба на героя, включена в оригиналния си вид в повествованието, а и защото процесът

на създаването му е проследен и описан подробно. Тя има и най-голям потенциал да представлява негов автопортрет. Поради това специално внимание към връзката между герой и художествено произведение ще се фокусираме именно върху епизода с виланелата, за да изследваме самоосъзнаването на Стивън чрез изкуството в „Портрет на художника като млад“.

Преди да пристъпим към него обаче, нека отбележим един интересен факт относно по-ранното му стихотворение във II глава: щом го завършва, героят отива в спалнята на майка си и „дълго съзерцава лицето си в огледалото над тоалетката“ (PAYM: 53, ПХМ: 282). Тук писането приключва със – и, предполага се, води до – себесъзерцание в огледалото, онзи емблематичен за авторефлексията акт; резултатите от него обаче при този първи доведен до край творчески процес остават неизвестни.

* * *

Стивън Дедалус започва и завършва виланелата една ранна утрин в леглото си. Преобладаващата повествователна техника в епизода е свободна непряка реч, което дава възможно най-директен достъп, в рамките на спецификите на романа, до съзнанието на героя. Следователно, тя позволява и да се проследи, отново възможно най-пряко, отношението на персонажа към всичко, което го занимава в конкретния момент, включително към самия себе си.

И така, в първия абзац на епизода пробуждането на Стивън „в ранно утринно познание“ (PAYM: 167, ПХМ: 427) е представено по следния начин:

Изпълваше го дух, чист като пречиста вода, благ като роса, нежен като музика. О, как ефирно, безметежно

преливаше в него този дух, сякаш самите серафими го осеняваха със своето дихание! (PAYM: 167, ПХМ: 427)

Героят е изпълнен със свръхестествен дух, което го сродява, от една страна, с романтическата представа за поета като медиум, върху който се излива божествена сила, а от друга, с Дева Мария, върху която слиза Дух Светий (Лук. I: 35). И в двата случая обаче той се осъзнава като творец, приближавайки се по този начин до повествователя, в който ще се превърне.

Малко по-късно Стивън напуска пасивната си позиция на осенен обект, за да заеме активната на осеняващ субект, на серафим, само че тази позиция е представена като спомен за нещо нереално: „В сън или видение той беше познал екстаза на серафимския живот“ (PAYM: 167)[35]. Стивън е бил отъждествен със серафим по-рано, но сега, в момента на вдъхновението, е осеняван от серафими.

Загатнатият по-рано благовещенски сюжет вече е назован директно:

О! В девствената утроба на въображението словото стана плът. Архангел Гавриил бе влязъл в девичата горница. (PAYM: 167, ПХМ: 427)

Тук е мястото да се вземе предвид наблюдението на Р. А. Дей (Day 1987: 77), че Благовещение е любим образ на Джойс за творческо вдъхновение. В случая библейската история бива трансформирана по следния начин: онова, което притежава Стивън като поет, е въображение; оплоден от вдъхновението, той превръща словото в

[35] Преводът на български е мой – Т. Ц. Във варианта на Николай Б. Попов изречението гласи: „В своя сън или видение той бе познал небесното блаженство“ (ПХМ: 427).

плът, зачевайки поемата. Веднага след горния цитат обаче в благовещенския сюжет настъпва неочакван обрат:

Сиянието на белия пламък, избликнал в неговия дух, постепенно потъмня и преля в розова и жарка светлина. Тя струеше от нейното загадъчно непокорно сърце, мъж непознало, от мъж непознаваемо, непостижимо-тайнствено и непокорно от предвечни времена. За ангелския сонм, запял осанна във висините, това жарко розово зарево бе съблазън и падение. (РАУМ: 167-8, ПХМ: 427)

От приведения откъс става ясно, че вдъхновението на героя, идвало преди сякаш от серафимите, от архангел Гавриил, се дължи вече на „нея“, а „тя“ съблазнява ангелите и става причина за тяхното падение. Благовещението, с една дума, преминава в грехопадение. Произведението на изкуството, мислено преди като резултат от Благовещението, т.е. като Христос, се превръща в резултат от грехопадението, т.е. в падналия, грешния човек. Заслужава да се отбележи, че това разбиране допълва изложеното в IV.3.1) схващане за грешките: щом произведението на изкуството е резултат от падението, а грешките водят до нови знания, произведението на изкуството е (въплъщение на) нови знания. Затова и виланелата е израз на „утринно познание“ (РАУМ: 167, ПХМ: 427), на онова, което героят току-що е научил – че вдъхновението му идва от изкусителка:

Не си ли морна от разблудна жар? —

И ангелския сонм отби от път.

Не ми мълви слова с омаен чар. (РАУМ: 168, ПХМ: 427)

В следвания християнски светоглед изкусителката естествено се свързва с архетипни изкусителки като змията и Ева, а оттам и с жената изобщо. Вдъхновеният от нея, приелият сърцето ѝ надълбоко в духа си Стивън, от своя страна, се сближава с изкушените, паднали от небето ангели, а по-абстрактно – и с архетипните обекти на изкушението Луцифер и Адам, а оттам и с мъжа и човешкия род изобщо.

Ала все пак, коя е конкретната изкусителка? В мислите на героя първата асоциация на неназованата „тя“ е с възлюбената му Е. К., на която той посвещава първото си стихотворение. От друга страна обаче, фактът, че грехопаденческият пасаж следва непосредствено благовещенския, прокарва връзка между употребените първо имена и следшестващите ги местоимения[36]: така „нейното загадъчно непокорно сърце“, съблазнило ангелските хорове, е сърцето на девицата, на Дева Мария; в такъв случай обаче и „неговия дух“ се отнася към духа на архангел Гавриил. В тази перспектива изкусителката е Дева Мария, а поддалият се на изкушението, падналият ангел – архангел Гавриил.

По-късно, както отбелязва и Р. Скоулс (Scholes 1964: 488), когато Стивън вижда Е. К. като

въплъщение на женската природа в страната им, душа, чието самосъзнание, подобно на прилеп, се пробужда скришом само под покрова на нощния мрак и самотата, която за миг поспира, безстрастна и безгрешна, при своя смирен поклонник и скоро го напуска, за да нашепне невинните си прегрешения в скритото зад решетката на изповеднята свещеническо ухо (PAYM: 170, ПХМ: 430),

[36] Такъв прочит застъпва и Р. Скоулс (Scholes 1964: 486).

към ипостазите на изкусителката се прибавя и обобщеният образ на Ирландия.

Установените дотук паралели между Стивън и Дева Мария, серафимите, Луцифер, Адам, мъжа изобщо, човешкия род и архангел Гавриил, от една страна, и Е.К. и змията, Ева, жената изобщо, Дева Мария и Ирландия, от друга, са изключително интересни. Няколко неща правят впечатление: героят се самоосъзнава изцяло чрез сюжетите и метафориката на християнския светоглед; в рамките на този светоглед той мисли себе си едновременно като праведен – Дева Мария и серафимите – и грешен – Луцифер и Адам; във всички случаи (с изключение на спомена за нереалния серафимски живот) той се вижда в пасивната позиция на осеняван или съблазняван. Нека проследим как това самоосъзнаване се развива нататък.

Изникналият в ума на Стивън спомен[37] за следния кратък диалог с възлюбената му:

– *Напоследък сте станали същински отшелник.*

– *Да. Аз съм монах по природа.*

– *Боя се, че сте еретик.*

– *А много ли се боите?* (РАУМ: 169, ПХМ: 429)

загатва за неблагочестивостта на героя, наблягайки върху маргиналността му. Изплувалият спомен го подтиква и към самоанализ от гледна точка на настоящето, в резултат на който на преден план

[37] Заслужава да се отбележи, че тук отново спомените допринасят за самоидентификацията.

излиза крайно противоречивото му отношение към християнската църква и доктрина:

Монах! Пред него изникна собственият му образ: осквернител на монашеския обет, еретик-францисканец, раздвоен между своето желание да служи [и да не служи], който плете, като Джерардино да Борго Сан Домино, тънка паяжина от софизми и ги нашепва в нейното ухо. (PAYM: 169, ПХМ: 429)

Стивън е францисканец и еретик, той желае едновременно да служи и да не служи (*willing and willing not to serve*).

Последвалото: „Не, това не бе той.“ (PAYM: 169, ПХМ: 429) несъмнено е отрицание на току-що даденото описание, но само на последната му част, тъй като не нашият герой, оказва се, а друг млад мъж се радва на благосклонността на възлюбената му: „Това бе по-скоро образът на младия свещеник, на когото тя правеше мили очи, когато я видя за последен път, а пръстите ѝ прехвърляха страниците на ирландския ѝ лексикон“ (PAYM: 169, ПХМ: 429).

Въведеното по този начин противопоставяне между Стивън и предполагаемия му съперник отец Моран постепенно води до ново и окончателно за епизода с виланелата самоопределяне на героя:

Яростта му се изля в груба насмешка над нейния възлюблен, чието име, глас и лице оскърбяваха ранената му гордост: един запопен селяк, брат на дъблински полицай и кръчмарски слуга в Мойкалън! И пред този човек тя щеше да разбули свенливата голота на своята душа, пред едного, обучен само да изпълнява предписани обреди, а не пред него, жреца на безсмъртното въоб-

ражение, чиито ръце превръщат насъщния хляб на опита в сияйно присносъщо битие! (PAYM: 170, ПХМ: 430-1)

Както отец Моран, така и Стивън са свещеници, ала докато първият изпълнява предписани (*formal*) обреди, на който е обучен, вторият е „жрец на безсмъртното въображение“, който превръща „насъщния хляб на опита в сияйно присносъщо битие“. Може да се предположи, че „насъщния[т] хляб на опита“ е онзи, който изпълва предписаните обреди със съдържание; ключова е и връзката на опита с миналото, на което Джойс толкова настоява; „безсмъртното въображение“, от своя страна, прави свещенодействието оригинално и неповторимо. По този начин Стивън парадоксално успява да примири конфликтните роли, в които се е възприемал досега: той свещенодейства, без да служи.

Цитираното определение сменя досегашните парадигми, чрез които героят е представял творческия процес, с нова: Благовещението и Грехопадението отстъпват място на тайнството на Светото Причастие. Художественото произведение, заченато с вдъхновението на серафими и изкусителки, става плод на „насъщния хляб на опита“. Понеже опитът е личен, външните фактори отпадат. А с отпадането им Стивън окончателно излиза от характеризиращата го до момента пасивна роля, за да влезе в (преживяната до момента само в сън или видение) активна: той вече не е осеняван или изкушаван обект, а свещенодействащ субект.[38] Преходът от обект в субект кореспондира с изживяването на детството в светски или религиозен смисъл, което бе разгледано в IV.3.1): в края на епизода с виланелата Стивън е отхвърлил чуждия авторитет,

[38] Дорис Т. Уайт (Wight 1986: 215–224) разглежда прехода на Стивън от пасивен обект до активен субект в епизода с виланелата паралелно в творчески и сексуален смисъл.

бил той божествен или сатанински, и разчита единствено на собствените си въображение и опит.

По времето, когато пише виланелата, героят е отклонил предложението да се присъедини към йезуитския орден, категорично отказва да се причасти и се произнася пламенно против католицизма. На фона на това устойчивата обвързаност на самоосъзнаването му с християнския светоглед предизвиква известно недоумение. Забелязаното противоречие предполага разминаване, вероятно несъзнавано, между действителните възприятия на героя, за които най-директно свидетелства предаденият в свободна непряка реч епизод с виланелата, и поведението му. Показателно е, че подобно несъответствие е регистрирано и от Кранли, който в реплика към Стивън отбелязва: „Знаеш ли, любопитно е, че мозъкът ти е до дъно пропит от религията, която казваш, че отричаш“ (PAYM: 185, ПХМ: 448). Тази дисхармония задължава казаното в IV.3.1) за отношението на героя към религията да бъде преразгледано. И така, Стивън несъмнено отхвърля авторитета на религията, нормозадаващата ѝ власт, ала той отхвърля само тях. В съгласие с отстояваното в романа разбиране, че миналото е неизличимо, религията, макар и обезсилена, продължава да присъства в настоящето му, било чрез светогледа и символиката си, било като част от по-късния му автопортрет. Началният антирелигиозен бунт на героя е, следователно, пресилен, поради което и ще бъде уталожен в насмешката и иронията на повествователя.

Не е изненадващо, че отношението на пишещия Стивън към възлюбената му Е. К. също не е еднозначно. Предполагаемият ѝ флирт с отец Моран предизвиква гнева му: „Див яростен бяс прогони и сетните блажени мигове от духа му, разби на парчета нейния прекрасен образ и запокити отломките на всички страни“ (PAYM:

170, ПХМ: 430). Малко по-нататък обаче героят си дава сметка, че ядът му е неразривно свързан с противоположно чувство, че „с каквито хули и подигравки да обсипваше образа ѝ, [...] яростта му е същевременно израз на преклонение пред нея“ (РАУМ: 170, ПХМ: 430). Противоречивото му отношение може да се долови и в самата виланела, където отъждествяваната с Е. К. изкусителка е многократно укорявана: „Не си ли морна от разблудна жар?“, но и възвеличавана:

Твърдта е осветен на теб олтар,

хвалебен дим моретата кадят. (РАУМ: 168, ПХМ: 428)

Към края на епизода усещането за нейната невинност надделява. Спомените и представите на Стивън за възлюбената му го изпълват със състрадание към нея, което преминава в пламенно желание: „Огънят на желанието отново обхвана душата му, запламтя и забушува в цялото му тяло“ (РАУМ: 172, ПХМ: 432). Като резултат от удовлетворяването на това желание е представена последвалата последна строфа на виланелата.

По-интересен от не особено оригиналната метафора за писането като сексуален акт е фактът, че успоредно със затихването на гнева на Стивън към Е. К. той започва да се уподобява на нея. Отвратен от мисълта за делничния живот, който го очаква, той отнася към себе си емблематичните думи, с които по-рано се е обръщал към изкусителката: „Мóрен! И той бе мóрен от разблудна жар“ (РАУМ: 171, ПХМ: 431). Налице е и физическа имитация, тъй като Стивън променя позата си, копирайки предишна поза на Е. К.: той се закачулва с одеялото, „А преди десет години *тя* бе наметнала шала връз главата си като качулка“ (РАУМ: 171, ПХМ: 431, курсивът е на автора). И накрая,

приликата, която героят вижда между себе си и любимата му, надхвърля границите на настоящия момент, за да се пренесе и върху начина, по който двамата изживяват раздялата с невинността:

Почувства нейната невинност; невинност, за която сам не бе имал никаква представа, преди да я познае по пътя на греха; невинност, за която и тя не бе имала представа, преди да я загуби или преди за пръв път да познае странната унизителна слабост на своя пол. Едва тогава душата ѝ се бе пробудила за нов живот, подобно на неговата, когато за пръв път бе съгрешил. (PAYM: 171-2, ПХМ: 432)

Процесът на отъждествяване кулминира в мисленото съвкупление, в резултат от което възниква и последната строфа на виланелата:

Сияйна, топла, дъхава, примамна, тя му отдаваше наготата си, обгръщаше го като светлозарен облак, обгръщаше го като жива вода: и като из бухлат дъждовен облак, като водите кръготечни над твърдта небесна в ума му рукна порой от плавни звуци, символи на тайнствени стихии... (PAYM: 172, ПХМ: 432-3)

Съвкуплението приканва към нов прочит на целия епизод с виланелата. Сексуалният акт между Стивън и някого, с когото той се отъждествява, хармонира с тезите за виланелата като „онанистична композиция“ (вж. напр. Wight 1986 и Day 1987) и може да се тълкува като сливане със себе си, себепостигане, самоосъзнаване.

В същото време нито Стивън, нито Е. К. са освободени – а и не могат да бъдат – от цялата си досегашна история. Съвкуплението помежду им е равнозначно на помирение не само на противоположностите вътре във, а и извън самия Стивън. Двойките – осенител и осенен, изкусител и изкушен, ирландецът и Ир-

ландия, мъжът и жената – заедно с неизчерпаемия им смислов потенциал се сливат в един обемащ ги акт. От тук следва, че героят се самоосъзнава като сложно единство от субект и обект, следовник на Божиите закони и бунтовник срещу тях, отцепник от Ирландия и част от нея, мъжко и женско начало.

Наред с останалите си роли обаче Е. К. е и изобразената от Стивън героиня на неговата поема. Съвкуплението му с нея е и сливане на автор и герой, т.е. автопортрет, който предшества и предвещава автопортрета на повествователя в романа „Портрет на художника като млад“. По този начин виланелата се определя като аналог на произведението, към което принадлежи. При нея обаче процесът на самоосъзнаване чрез творчеството е артикулиран. Това обстоятелство позволява още веднъж да се прокара паралел между нивото на героя и нивото на повествователя и заключенията, направени по отношение на виланелата, да бъдат отнесени и към целия роман: превръщането в активен творчески субект, в художник, става на цената на отхвърлянето на чужди авторитети; творчеството изисква въображение и личен опит; то предполага, освен това, авторът да помири вътрешните си конфликти и да се самоидентифицира с героя, който изобразява.

V. „ДОНЯ ИНЕС (ЛЮБОВНА ИСТОРИЯ)“ (1925) НА ХОСЕ МАРТИНЕС РУИС – АСОРИН

Новелата „Доня Инес (любовна история)“[1] на испанеца Хосе Мартинес Руис, по-популярен под псевдонима си „Асорин“, не се радва на широка известност. Авторът ѝ несъмнено е значима фигура в културния и политическия живот на родината си за некраткия период от края на XIX до 40-те години на XX в. Литературната му слава също е завидна, ала тя се дължи не толкова на споменатата новела, колкото на по-ранни произведения като романите „Дневник на един болен“ (1901), „Волята“ (1902), „Антонио Асорин“ (1903) и „Изповеди на един малък философ“ (1904), пътеписа „Маршрутът на дон Кихот“ (1905) и особено знаменития сборник с разкази „Кастилия“ (1912). Не би било грешно твърдението, че в Испания творбата, която ще бъде анализирана тук, предизвиква относително слаб читателски и критически интерес. Вялата рецепция на „Доня Инес (любовна история)“ в чужбина – произведението има само едно издание на френски език (вж. Azorín 1943) и нито едно на английски, немски, италиански и руски – свидетелства, че и там ситуацията не е по-благоприятна. В България въпреки някои изолирани преводи[2] рецепция на твор-

[1] Ще бъде използвано изданието Azorín 1999. За удобство в изложението ще си служим с авторски превод на български език; оригиналният текст ще бъде даван в бележки под линия, където препратките към използваното издание ще бъдат посочвани по следния начин: DI: [номер на страница].

[2] През 1982 г. е издаден сборникът с разкази на Асорин „Опакото на гоблена“ (С., Народна култура; прев. Стефан Савов, ред. Анна Златкова, съст. Фани Наземи,), а в издадения три години по-рано, през 1979 г,. сборник „Испански разкази“ (С., Народна култура; съст. Фани Наземи, Лада Галина и Тодор Нейков, ред. Виолета Даскалова) е включен разказът на Асорин „Флейта в нощта“ в превод на Тамара Такова.

чеството на Асорин практически липсва. Новелата „Доня Инес (любовна история)“ не е превеждана, нито представяна по друг начин на българската публика. Ето защо, преди да се занимаем с проблематиката на портрета, ще изложим накратко съдържанието на произведението.

1. Резюме

Новелата „Доня Инес (любовна история)“ се състои от 52 кратки глави, написани предимно в сегашно време. Повествованието е лишено от каквито и да било драматизъм и психологизъм, за сметка на това обаче изобилства от описания на хора и градски пейзажи.

Действието се развива през 1840 г., като само последната LII глава описва значително по-късни събития. Главната героиня доня Инес де Силва е красива неомъжена аристократка в залеза на младостта си. В началото на новелата тя се разхожда по мадридските улици, пременена в облекло, с което ѝ е направена и дагеротипна снимка. Героинята отива на любовна среща; след дълго чакане обаче получава писмо от любимия си дон Хуан, с което той слага край на отношенията им.

В следваща сцена доня Инес проверява еластичността на вече не съвсем младата си кожа; контрастът със златото, което притежава, води до тъжното заключение, че то не ѝ доставя радост, тъй като е безсилно срещу времето.

След раздялата си с дон Хуан героинята заминава за родния си град Сеговия, където живеят чичо ѝ Пабло и леля ѝ Помпилия. Леля ѝ е енергична възрастна дама, която често организира вечеринки за младите. Чичото на Инес е пълна противоположност на съпругата си:

той обича спокойствието и пише исторически книги; прочитът на биография на Хофман го кара да осъзнае, че и той като немския романтик вижда в настоящето злополучните му последици; тази своя особеност дон Пабло нарича „болест на Хофман“. Заедно с двамата възрастни съпрузи живее Пласида, млада девойка, влюбена в поета Диего Лодарес.

Самият поет е роден в село Гарсилян (поради което е и наричан „онзи от Гарсилян“), но е прекарал част от детството си в Аржентина. По време на разходка доня Инес се натъква на Диего, който в онзи момент съзерцава панорама на града. Погледите на двамата се срещат и помежду им пламва любов. В следващите две огледални глави всеки от двамата герои си представя целувката с другия на фона на Вечерницата.

Чичото на Инес, дон Пабло, пише книга, озаглавена „Доня Беатрис (любовна история)“ – исторически разказ за родственица на семейството, живяла през XV в. и погребана в катедралата. Дон Пабло забелязва прилика между Инес и своята героиня и разказва на племенницата си историята на средновековната ѝ предшественица: доня Беатрис е аристократична дама в есента на живота си, омъжена за дон Естебан, „човек на действието“, от когото не получава любов; тя се влюбва в млад, рус и светлоок трубадур; съпругът ѝ разбира, младежът изчезва безследно, а по-късно Беатрис открива отрязаната му руса глава в кутията си за бижута; ужасената дама полудява, а няколко години по-късно умира.

Дон Пабло е сънувал странен сън, който също споделя с племенницата си: Бог разпръсква шепа пясък във въздуха, заявявайки, че това е човешката вселена, а секундите, за които я разпръсква, – милиарди години. Бог предлага да укрепи разклатеното здраве на дон

Пабло, като прехвърли незначителна част от разума му на овчаря Матиас. Дон Пабло отказва с думите, че се чувства много по-добре.

По-късно чичо и племенница отиват в катедралата, за да разгледат погребалните статуи на доня Беатрис и на съпруга ѝ, дон Естебан. Щом докосва лицето на предшественицата си, Инес изпитва особено, неопределимо усещане.

Художникът Тарончер рисува живописен портрет на героинята. Щом го довършва, дон Пабло отбелязва, че в портрета на Инес Тарончер е вложил някои черти на Беатрис, повлиян, изглежда, от поръчката да направи портрет и на средновековната дама по статуята ѝ в катедралата. Дон Пабло, Тарончер и Инес сравняват портрета и скиците в тетрадката на художника. Дон Пабло започва да се притеснява, а самата Инес бива обзета от въпроси за съществуването на времето и собствената си идентичност.

Разтърсвана от съмнения, героинята отива в катедралата и сякаш в халюцинация целува статуята на предшественицата си. На входа среща Диего, който на свой ред целува страстно нея.

Слухът за скандалната целувка обикаля целия град. На градския площад дон Ерминио Лареа прочита слово в защита на доня Инес; хората обаче взимат пламенната реч за викове на рибар, който хвали стоката си.

Епископът разговаря с дон Пабло, като намеква за случилото се в катедралата, и изказва мнението, че историята ни отдалечава от настоящето. Самият дон Пабло иска да говори с племенницата си, но непрекъснато отлага.

Областният управител на свой ред привиква Диего и го укорява за романтични стихове, които

последният е публикував, но дава да се разбере, че порицанието се отнася и за скандалното поведение на поета в катедралата.

Доня Инес остава равнодушна към всички тези реакции. Силно обаче се оказва желанието ѝ да изпревари първата следа на отегчение у любимия ѝ, което я подтиква сама да напусне поета. Пише писмо до чичо си, в което го уведомява, че заминава и че завещава пари на Диего, Пласида и областния управител.

Следват скептични размишления на дон Пабло за бъдещето на цивилизацията. Читателите разбират, че девет години след началото на историята, т.е. през 1849 г., героят умира.

Инес пътува през океана. От последната глава на новелата става ясно, че е основала пансион за изоставени деца в Аржентина. Произведението завършва с предположението, че сред поверениците ѝ има друг бъдещ поет като Диего, който подобно на него в детството му навярно чете книга под дървото омбу в градината.

* * *

Представеното резюме показва, че портретът в новелата на Асорин далеч няма онова централно значение, с което се отличава в анализираните романи на Уайлд и Джойс. С това обстоятелство може да се обясни и липсата му в заглавието на произведението на испанския писател. И все пак заниманията с проблематиката на портрета в „Доня Инес (любовна история)“ намират опора в наличието на значителен брой визуални портрети в творбата: дагеротипния портрет на Инес във II глава; живописния ѝ портрет от художника Тарончер в XXXVI; погребалните скулптури на доня Беатрис и на съпруга ѝ дон Естебан в катед-

ралата; споменатия мимоходом живописен портрет на доня Беатрис, който Тарончер рисува въз основа на погребалната ѝ скулптура. Към тях могат да се добавят и още два портрета с епизодична роля: дървеният маскарон на един от столовете в църквата, видян като гротесков портрет на епископа, и портретът на кралицата регентка Мария-Кристина в кабинета на областния управител. Наблюдението, че броят на визуалните изображения на индивиди в новелата не е малък, се допълва с детайла, че някои от героите разполагат с повече от един портрет: доня Инес – със снимка и живописна картина, доня Беатрис – със скулптура и живописна картина. Прави впечатление и фактът, че наличните в новелата визуални изображения са произведения на три различни изкуства: дагеротипия, живопис и скулптура.

Посочените обстоятелства – значителният брой изображения, надвишаващ при това броя на изобразените индивиди, както и подчертаното разнообразие на използваните изразни средства – са проява на силен интерес към портрета. Този интерес, от своя страна, дава основание на хипотезата, че ролята на портретите в „Доня Инес (любовна история)“ на Асорин няма да е маловажна. Това оправдава и решението именно на нейното изследване да бъде посветена настоящата, Пета, глава от изследването.

Сред изброените по-горе визуални произведения се открояват дагеротипният и живописният портрет на доня Инес като единствените визуални изображения на главната героиня, с които разполагаме. Тази им привилегирована позиция е причината те да бъдат избрани за отправни точки в анализа, който ще бъде предложен. Подобно на живописния портрет на Дориан Грей визуалните портрети на доня Инес въвеждат проблематиката на портретността, откроява

и нареждат до себе си останалите портрети в новелата и, задавайки обща за тях и за себе си парадигма, разкриват както тяхното, така и своето значение.

2. Визуалните портрети на доня Инес

1) Дагеротипната снимка

Дагеротипната снимка на доня Инес е представена във втората глава на новелата, непосредствено след словесното описание на героинята. Всичко, което се знае за това визуално изображение, се съдържа в следния кратък абзац:

Един мадридски благородник, господин Ремиса, който донася от Париж дагеротип и който после го подарява на Художественото дружество през същата 1840 година, е направил прекрасен портрет на доня Инес. Дамата е стояла три минути неподвижно, без да мига, пред загадъчния апарат, а после, след още десет минути не по-малко загадъчни операции, той ѝ е връчил сребърна плочица с изображението ѝ. Времето и слънцето почти са изтрили образа. Доня Инес е портретирана със същия костюм, с който току-що я описахме. Няма да можем да видим изображението ѝ на бляскавата повърхност, ако не избягваме грижливо отражението на светлината.[3]

[3] *Un caballero madrileño, el señor Remisa, que ha traído de París un daguerrotipo - y que luego lo ha regalado al Liceo Artístico en este mismo año de 1840 –, le ha hecho un retrato maravilloso a Doña Inés. Ha tenido a la señora tres minutos inmóvil, sin pestañear, delante del misterioso aparato, y luego, tras otros diez minutos de operaciones no menos misteriosas, le ha entregado una laminita de plata con su figura. El tiempo y el sol han borrado casi la imagen. Doña Inés está retratada con el mismo traje con que acabamos de describirla. No lograremos ver su figura en la brillante superficie si no vamos evitando con cuidado el reflejo de la luz.* (DI: 74)

И така, моделът на дагеротипията е доня Инес, авторът – господин Ремиса. Поръчителят не се споменава, така че може да се приеме най-логичното: че той съвпада с модела. Не е известно с каква цел е направена фотографията. Сведенията за използвания апарат и процеса на заснемане за сметка на това показват, че към създаването на портрета е подходено с особено внимание, и пораждат високи очаквания за получения резултат. И в действителност, дагеротипията е определена като „прекрасен портрет“ (*un retrato maravilloso*). Въпреки тази висока оценка обаче сребърната плочица с изображението на доня Инес не бива изложена пред погледа на нито един от неучаствалите във фотографския процес персонажи в новелата, а за неминуемия ѝ контакт с фотографа и модела не се знае нищо. Така снимката се оказва в досег фактически само с положените извън рамката на повествованието читатели; става въпрос, разбира се, за досег, опосредстван от същото това повествование. Функциите на дагеротипията на доня Инес, следователно, ще са валидни единствено за тези опосредствани, във висша степен условни, зрители.

Читателите, от своя страна, не извличат особени облаги от привилегирования си досег с фотографията на героинята, тъй като повествователят се проявява като твърде свидлив посредник. Вече бе отбелязано, че той окачествява снимката като „прекрасен портрет“. Не уточнява обаче дали определението се отнася до естетическата стойност на произведението, т.е. до ценността му само по себе си, без оглед на връзката му с модела, или характеризира имен-но тази връзка; или пък – може би най-вероятното – и двете заедно. Не по-малко важно е обстоятелството, че дагеротипията всъщност не е описана. Известно е единствено, че доня Инес е снимана със същия костюм, с който е била представена словесно

малко преди въвеждането на фотографията. Нека се спрем на импликациите на този детайл.

Както бе изтъкнато в I.2, облеклото на изобразения индивид функционира не самостойно, а като знак, реферираш към портретирания. В портрета дрехите повече от всеки друг път конструират идентичността на изобразения, те могат да показват социалния му статут, интересите, ценностите му и др. При тук интересуващия ни дагеротипен портрет изборът на облеклото несъмнено е във властта изцяло на модела, на доня Инес. От това следва, че чрез дрехите, с които решава да се снима, героинята конструира собствената си (публична) идентичност, себемоделира се.

След тези уговорки е време вече да се премине към конкретното облекло на изобразената жена, информацията за което – макар и не като част от описанието на дагеротипията, а от предшестващото го описание на самата доня Инес – този път е изобилна:

Непознатата е облечена с бледовиолетова пола; корсажът е в същия цвят. Блести копринената на полата и корсажа. Три широки волана опасват полата; украсява я подгъв от фина дантела. От талията, където е тясна и стегната, полата се разкроява надолу и на височината на глезените образува широк кръг. Крачето изглежда малко. Розовите копринени чорапи се изопват нагоре. Прасците са здрави и добре оформени. И върху пухкавото краче, и върху прасеца панделките от черна коприна, които тръгват от обувките и продължават нагоре, опасвайки крака, насичат нежната кожа с тънки бразди. Непознатата е висока и стройна. Пълната ѝ, твърда гръд потрепва при забързаното ходене. Когато дамата се навежда, широкият кръг на полата – придържан от лек обръч, – се повдига от задната си страна и открива съвършената линия на крака. Лицето на непознатата е мургаво. На загорялата кожа изпъкват алените устни.

Между алените устни – когато се усмихва, когато говори – се белеят чистите малки зъби. Черната коса е събрана на два кока от двете страни на главата. Прав път разделя черната коса. Коковете са прихванати с две тънки шноли от костенурка със сребърни инкрустации. Две едри перли блестят на ушите. Колие от едри перли е окичено на шията. Широка черна мантиля покрива лицето и стига до бюста, където го-лата ръка я придържа напречно на височината на гърдите.[4]

Първото, което прави впечатление, е, че описанието на облеклото се преплита с цялостното описание на външния вид на героинята: говорейки за розовите копринени чорапи и панделките на доня Инес, повествователят не пропуска да спомене добре оформените ѝ прасци, пухкавото краче и нежната кожа; директният преход от дрехите към ръста и телосложението, а оттам и към бюста, походката и лицето на доня Инес е напълно естествен. Облеклото не може да се

[4] *Va trajeada la desconocida con una falda de color malva; el corpiño es del mismo color. En falda y corpiño irisa la joyante seda. Tres amplios volantes rodean la falda; la adorna una trepa de sutiles encajes. Del talle, angosto y apretado, baja ensanchándose el vestido para formar cerca del tobillo un ancho círculo. El pie aparece breve. Asciende tersa la media de seda color de rosa. El arranque de las piernas se muestra sólido y limpiamente torneado. Y, sobre el empeine gordezuelo del pie, y sobre el arranque de la pierna los listones de seda negra, que parten del chapín y se alejan hacia arriba, dando vueltas, marcan en la carne muelle ligeros surcos. La desconocida es alta y esbelta. El seno, lleno y firme, retiembla ligeramente con el caminar presuroso. Cuando la dama se inclina, el ancho círculo de la falda – sostenido por ligero tontillo – se levante en su parte de atrás y deja ver la pierna de una línea perfecta. La cara de la desconocida es morena. En lo atezado del rostro, resalta el rojo de los labios. Entre lo rojo de los labios – al sonreír, al hablar – blanquea la nitidez de los menudos dientes. El pelo negro se concierta en dos rodetes a los lados de la cabeza. Una recta crencha divide la negra cabellera. Sobre los rodetes se ven dos estrechas bandas de carey con embutidos de plata. Dos gruesas perlas lucen en el lóbulo de la oreja. Gruesas perlas forman la gargantilla que ciñe el cuello. Amplia mantilla negra arreboza la cara y cae por el busto hasta el brazo desnudo que, puesto de través, la sostiene a la altura del seno.* (DI: 72-3).

разглежда изолирано от физическите дадености на пременената в него жена. Без да е изненадващо, наблюдението е ценно с това, че насочва вниманието към синекдохичния характер на забележката на разказвача: доня Инес е снимана не само със същия костюм, а и със същия цялостен облик, с който вече е била описана. Ето защо е оправдано допускането, че, следвайки словесното ѝ описание, и дагеротипното ѝ изображение ще показва как „големите [ѝ] черни очи блестят от интелигентност“[5], дебелите изсечени устни ѝ придават „леко меланхолично изражение“[6], а в цялата ѝ фигура се забелязват „едва доловими наченки на отпускане“[7]. Дори и да се сметне обаче, че тези детайли положително присъстват и на снимката, те ще останат засенчени от подробно представения тоалет на изобразената жена.

Малко по-късно облечената по описания начин героиня е определена като „пременена по народен обичай“[8], а началото на следващата, III, глава хвърля допълнителна светлина върху модните ѝ предпочитания:

Доня Инес де Силва обича от време на време да носи народна носия. В наше време няма и особена разлика, от друга страна, между облеклото на заможната мадридска еснафка и дамата. Доня Инес изпитва истинско удоволствие от контраста между бляскавото си обществено положение и плебейската премяна. Допадат ѝ освен това тоалети, които подчертават личните ѝ достойнства. И смята, най-накрая, че едно

[5] *Los ojos negros y anchos titilean de inteligencia.* (DI:73)
[6] *una suave expresión de melancolía* (DI: 73)
[7] *las líneas tienen ya un imperceptible principio de flaccidez* (DI: 73)
[8] *ataviada al uso popular* (DI: 73)

малко принизяване действа стимулиращо в повтарящата се, уморителна любовна авантюра.[9]

Решението на героинята да се портретира в описаната премяна означава, че тя желае да бъде възприемана съобразно с нея: като жена, която, съзнавайки собствената си хубост, я подчертава и която не се страхува да нарушава отредените от обществеото ѝ положение норми в името на контраста или съблазнителността. На дагеротипната си снимка, с една дума, доня Инес се представя като красива жена, която желае да бъде гледана и харесвана. Портретът обаче по определение бива гледан, а естетическите му функции предполагат той да бъде красив и харесван. Така идентичността, която доня Инес си конструира чрез избора на облекло за портретната си снимка, хармонира съвършено с жанровите характеристики на самата портретна снимка. Във връзка с тази хармония може да се тълкува и високата оценка на повествователя за дагеротипията: „прекрасен портрет“.

Освен че води до конкретни изводи по отношение на героинята, обстоятелството, че облеклото конструира идентичността на изобразения индивид в портрета, има и ефекта да изостря чувствителността към репрезентативната роля на дрехите и извън портретната ситуация. В този контекст обикновено второстепенното значение на одеянието излиза на преден план. В новелата на Асорин се натъкваме на специфично стечение на обстоятелствата, при което главната героиня позира за снимка и отива – както мал-

[9] *Doña Inés de Silva gusta, a ciertas horas, de vestir el traje popular. No hay gran distancia, por otra parte, en estos tiempos entre el traje de una maja pudiente y de una dama. Se regodea íntimamente Doña Inés con el contraste entre su posición social brillante y el arreo plebeyo. Le place asimismo un vestido que realza sus prendas personales. Y encuentra, finalmente, que un ligero envilecimiento es incentivo en el lance de amor repetido y cansado.* (DI: 75)

ко по-късно разбираме – на любовна среща облечена по един и същи начин. Направените в единия случай заключения по необходимост важат и за другия. Докато обаче желанието на доня Инес да бъде гледана и харесвана е в съзвучие с портретната ѝ снимка, в контекста на любовната среща то я представя именно като портрет, като картинка; съответствието ѝ с изображението този път откроява освен красотата и пасивността ѝ: разкрива я като кокетка, изцяло зависима от мъжкото внимание и одобрение. Вписвайки се в прокарания от еднаквото облекло паралел, мъжът, когото тя очаква, дон Хуан, ще заеме мястото на зри-тел на портрета. Показателно е, че и в двата случая това място остава празно – нито за снимката се появява зрител, нито за дамата – кавалер. В новелата на Асорин пасивността, дори и красива, остава безответна.

Тази не особено благоприятна светлина, в която се показва героинята, бива смекчена донякъде отново от дагеротипното ѝ изображение, ала вече не от неговото съдържание, а от самия факт на съществуването му. Обстоятелството, че доня Инес решава да си направи дагеротипна снимка през 1840 г., т.е. в първите години след изобретяването на нужния за това процес[10], когато както апаратът, така и извършваните с него операции са смятани за „загадъчни“ – прилагателното е употребено два пъти в описанието на снимката, – е несъмнен знак за интереса и доверието ѝ към новите за онова време технологии.

И така, може да се обобщи, че чрез дагеротипния си портрет доня Инес си конструира образа на кокетна красавица с експериментаторски уклон по отношение

[10] През 1839 г. Луи Дагер официално обявява, че е изобретил фотографски процес, наречен дагеротипия. Първата снимка, която преминава през всички фази на дагеротипията, „Ателието на артиста“, е направена от Дагер две години по-рано, през 1837 г.

на модата и прогресивни разбирания по отношение на технологиите; изразите на рядка за времето си неконвенционалност на мисленето са съчетани у нея с патриархална зависимост от мъжкия одобрителен поглед.

Освен че конструира идентичността на модела, в качеството си на нещо създадено, на творба, дагеротипната снимка има потенциала да характеризира и създателя си. Интересно е обаче, че с изключение на отвореното към всевъзможни интерпретации, вече коментирано определение „прекрасен портрет“, този потенциал не бива използван. Бидейки създател на „прекрасен портрет“, фотографът – господин Ремиса – трябва да е прекрасен фотограф. В същото време единствената подробност, която е дадена за самото изображение – облеклото на доня Инес, е дотолкова подвластна на модела, че измества фотографа от авторското му място, предоставяйки го изцяло на портретираната жена.

Прехвърлянето на авторството на дагеротипната снимка от фотографа към модела има важни последици за изображението, които могат да се синтезират в твърдението, че фотографията на героинята функционира като неин автопортрет. Поради коренно различните характеристики на себеизобразяването и мащабността на проектите автопортретът на доня Инес не е носител на такива основополагащи импликации, с каквито се отличава автопортретът на Стивън Дедалус. При все това обаче значенията му си струва да бъдат проучени.

Отнемането на авторството от фотографа, т.е. пренебрегването на индивидуалните му възприятия за модела и на специфичния начин, по който ги изразява, представя фотографията като напълно механичен процес. В новелата на Асорин дагеротип-

ната снимка на доня Инес е на практика механично, а не художествено произведение. Трябва да се има предвид, че дори да е най-малкото спорна в съвременния ни контекст, подобна постановка не е необичайна в първите години от развитието на фотографията, когато „статутът ѝ на самостоятелно изкуство [...] не ѝ е даден [...], а е трябвало да бъде обоснован и установен“ (Гаймер 2011: 213).

И така, тъй като не представляват (част от) художествено произведение, според защитаваната от теоретици като Арнхайм теза „обектите в една фотография сочат не толкова намерението на нейния автор, колкото тяхното реално наличие на мястото и по времето на заснемането им“ (Гаймер 2011: 215-6)[11]; затова и фотографията се ползва с „доверие [...] като към самата действителност“ (Гаймер 2011: 215). Доня Инес на дагеротипната си снимка е действителната доня Инес, разбира се, в установените от фикцията рамки. Идентичността, която тя си конструира чрез снимката, е идентичността, която тя си конструира във фикционалната действителност. Щом дагеротипията не е художествено произведение обаче, се налага да се преосмисли казаното по-горе за хармонията между конструирания от героинята образ и естетическите функции на изображението ѝ: дори в ситуацията на фотографиране красотата и желанието на доня Инес да бъде харесвана обслужват не невъзможните художествени функции на снимката, а самата нея.

Обратната страна на монетата, натоварването на изобразената жена с авторство, сродява нейния начин на себемоделиране с творчеството. Факт е, че в контекста на цялостния облик на героинята облеклото ѝ има репрезентативна функция, актуализирана

[11] За теории на фотографията като не-изкуство вж. Гаймер 2011: 213–237.

от наличието на дагеротипния портрет; негов център и цел, освен това, са именно нейното изобразяване. Всичко това превръща пременената, издокарана жена в портретирана. Трябва да се има предвид обаче, че облеклото на доня Инес не е и не може да бъде ценно само по себе си, тъй като връзката му със самата нея е неразривна: разчитайки на тази връзка, героинята го използва, за да откроява общественото си положение, да подчертава личните си достойнства, да прелъстява.

Така, както фотографираната жена, така и пременената са портрети. Фотографираната жена, по-точно, е метапортрет, тъй като е портрет на пременената. По различни причини, както вече стана ясно, нито един от тези портрети няма естетически функции. Тук портретът разрешава същностното си колебание между изкуството и не-изкуството в полза на не-изкуството, на действителността – разбира се, в рамките на фикцията.

Като своеобразна компенсация за знаменателния си отказ да определи фотографа дагеротипната снимка дава информация за разказвача. Изречението „Няма да можем да видим изображението ѝ [на доня Инес] на бляскавата повърхност, ако не избягваме грижливо отражението на светлината“ прави присъствието му осезаемо, като внушава, че щом повествователят говори по този начин за изображението, той е имал директен контакт с дагеротипията – държал я е в ръка най-вероятно – и е успял да избегне грижливо отражението на светлината. Малко по-ранната констатация „Времето и слънцето почти са изтрили образа“ позволява дòсегът на разказвача със снимката да бъде разположен във времето: той е бил толкова близо до момента на създаването ѝ, че вижда образа върху нея, и толкова далече, че образът, който вижда върху нея, е почти заличен. Този установим и проследим директен

контакт на повествователя с фотографията придава почти документална достоверност на повествованието, а тази достоверност е допълнително подсилена от използваното сегашно историческо време.

От друга страна, акцентът върху времевата отдалеченост и позицията на повествователя спрямо повествованието превръща дагеротипията в знак, по израза на Джулиан Пали, за „трудността да се пресъздава живот, живян преди век“ (Palley 1971: 251).

И накрая, сведенията за условията за съзерцание на образа и състоянието му харакертизират и самия него, а чрез него, синекдохично, и дагеротипията изобщо. Фактът, че наблюдаването на дагеротипното изображение зависи от избягването на отражението на светлината, подчертава значението на гледната точка, на зрителя, за снимката. Дагеротипията, освен това, се оказва несигурен носител, поне в дългосрочен план: изображението се изтрива, разкривайки своята нетрайност. Това обстоятелство потвърждава наблюденията на някои изследователи като Антонио Руско (цит. по Jurkevich 1999: 235) и Джулиан Пали (Palley 1971: 251), че за Асорин фотографиите се асоциират с преходността на времето. Любопитен детайл в този смисъл е и паралелът между нетрайността на изображението и обсебеността на изобразената на него жена с преходността на собствената ѝ хубост.

Към всичко казано дотук остава да се добави само, че дагеротипният портрет на доня Инес подтиква предшестващото го описание на героинята да бъде идентифицирано като неин словесен портрет и приканва – при така настъпилото наличие на два портрета на един и същ индивид, но създадени с различни средства – двата да бъдат разглеждани в съпоставка.

От тази перспектива първото, което трябва да се има предвид по отношение на словесния портрет на доня Инес, е, че той е авторско дело на разказвача, т.е. разказвачът е онзи, който конструира идентичността на героинята чрез него. В рамките на фикцията обаче разказвачът е и онзи, който постановява действителността изобщо. Следователно конструираната чрез словесния портрет идентичност на доня Инес се полага като действителност; тя е онази неоспорима, устойчива точка, спрямо която претенциите за действителност на всички останали идентичности на героинята биват съизмервани. От своя страна, както вече бе отбелязано, дагеротипната снимка на героинята, другият обект на съпоставката, функционира като механична репродукция на действителността. Следователно, бидейки конституиращи или автоматично възпроизвеждащи фикционалната реалност, двете изображения не могат да си съперничат по отношение на връзката си с нея. В такъв случай словесното описание и дагеротипията по необходимост трябва да работят съвместно за изграждането на действителната идентичност на героинята.

Вече в плана на конкретната съпоставка между двете изображения е уместно да се обърне внимание на факта, че в словесния портрет, взет сам по себе си – това е положението на читателя, който чете новелата за пръв път, той прочита словесния портрет, преди да научи за съществуването на дагеротипния, – облеклото няма онова определящо значение, което има във фотографията. Дрехите са важна част от словесния портрет на доня Инес, но такива са и изражението на лицето и осанката, а най-вече очите и устата ѝ, които „властват над цялата фигура“[12].

[12] *Los ojos y la boca dominan la figura entera.* (DI: 74)

Словесният портрет, освен това, характеризира героинята и чрез действия, които не могат да бъдат предадени от дагеротипията. Повествователят ни осведомява например, че: „походката и жестовете [на доня Инес] са царствени“[13] и допълва:

Когато дамата върви бавно, величествено, от време на време бюстът ѝ сякаш се повдига при вдишване. Друг път с бързо, нервно движение, доня Инес де Силва – понеже това е името на красивата непозната – понечва да събере на гърдите си широката, фина дантела на мантилята.[14]

А малко по-рано:

...погледът на дамата понякога сякаш се губи в невидима далечина; друг път се спира веднъж-дваж на повърхността на предметите подобно на тиха милувка. Изведнъж тъжна мисъл смущава непознатата: погледът се вдига и за миг на лицето с цвят на пшеница изпъква бялото на очите.[15]

Тези елементи от словесния портрет на доня Инес добавят към образа ѝ царствеността, нервността, умислеността и тъгата. Наред с това показват, че движението (походката и жестовете) и периодичността („от време на време“, „друг път“, „понякога“),

[13] *Su manera de andar y sus ademanes son señoriles.* (DI: 73)

[14] *Cuando la dama camina, lentamente, con majestad, de rato en rato enarca el busto como si fuera a respirar. Otras veces, con movimiento presto y nervioso, Doña Inés de Silva – que éste es el nombre de la bella desconocida – hace ademán de aupar y recoger en el seno el amplio y fino encaje de la mantilla.* (DI: 74)

[15] *Parece unas veces perdida la mirada de la señora en una lontananza invisible; otras, pasa y repasa sobre la haz de las cosas a manera de silenciosa caricia. De pronto, un pensamiento triste conturba a la desconocida: la mirada se eleva y un instante resalta en lo trigueño de la faz lo blanco de los ojos.* (DI: 73)

лесно изразими чрез думите, са непредставими чрез средствата на дагеротипията.

Едва с появата си след вербалното описание на героинята снимката ретроспективно акцентира върху вездесъщото облекло, с което е изобразена словесно доня Инес, без да добавя нищо ново към обстойно анализираните му значения.

На свой ред, отредената предхождаща позиция на словесното изображение спрямо фотографското предопределя функцията му да въвежда героинята – неслучайно тя е назована за пръв път по име именно в неговия край – и обяснява много по-голямата му обстоятелственост. Дагеротипният портрет, от своя страна, следва словесния и го допълва. Липсата на фактическо описание на съдържанието на снимката може да се тълкува като признание за липса на нещо различно от вече описаното, с други думи, като признание за неразличието, съвпадението между механичното фотографско изображение и вече представената фикционална действителност. А чрез детайла за еднаквото облекло дагеротипията препраща към вербалното изображение, излагайки по този начин собственото си не само следходно, а и подчинено положение: ако тоалетът на доня Инес не беше описан като част от словесния ѝ портрет, читателите нямаше да знаят как изглежда тя на снимката. Съдържанието на дагеротипното изображение на героинята е изцяло зависимо от словесното ѝ описание. И все пак, връзката между двата портрета не е едностранна: чрез самото си присъствие снимката поставя вербалния портрет на доня Инес в съпоставителен режим на четене и в резултат разкрива спецификите на предпочетените във всеки от случаите изразни средства и място в повествованието.

2) Живописният портрет

Другото визуално изображение на доня Инес в едноименната новела на Асорин е живописният ѝ портрет, който самодейният художник Висенте Тарончер ѝ рисува в XXXVI глава. Авторът е чиновник по професия, а в свободното си време се занимава с живопис и генеалогия; нарисувал е портретите на покровителите си – епископа и областния управител, а едновременно с портрета на доня Инес рисува и портрета на предшественицата ѝ – доня Беатрис. Също като при фотографията във II глава и тук не става ясно нито кой е поръчителят, нито с каква цел се рисува произведението. Известно е обаче как протича творческият процес: всяка сутрин в течение на неуточнен период от време Тарончер идва в къщата на дамата, където в продължение на един час тя му позира в светла стая на сутерена; чичото на Инес, дон Пабло, често присъства на тези срещи и разговаря с художника и модела. Липсва каквото и да било описание на картината. Когато тя бива завършена и доня Инес и дон Пабло я виждат за пръв път, повествователят сухо съобщава: „Инес на портрета досущ прилича на доня Беатрис“ [16], а дон Пабло изразява същото наблюдение на висок глас: „Мисля, приятелю Тарончер […], че Вие, повлиян от лицето на доня Беатрис, сте вложили в този портрет нещо от нейните черти“[17]. Тримата персонажи сравняват скиците, които художникът е направил на погребалната скулптура на доня Беатрис в катедралата, с портрета. Инес потъва в трескави размисли за съществуването на времето и собствената си идентичност, а дон Пабло започва да се тревожи. От този

[16] *Inés en el retrato tiene un vivo parecido con Doña Beatriz.* (DI: 174)

[17] *Yo creo, amigo Taroncher..., que Usted, influido por el rostro de Doña Beatriz, ha puesto en este retrato algo de sus facciones.* (DI: 174)

момент нататък картината не се появява повече на страниците на новелата.

За разлика от снимката в началото на произведението живописният портрет влиза в контакт не само с читателите, а и с трима от героите: художника Тарончер, модела доня Инес и дон Пабло. Онова, което отприщва значенията на картината, без съмнение е констатацията, изречена от чичото на Инес, че портретираната жена прилича на доня Беатрис.[18] Не бива да бъде подминаван фактът, че онзи, който пръв се ангажира с тази констатация, е не дон Пабло, а разказвачът. Твърдението, значи, се ползва със статута на обективна истина в рамките на повествованието. Шокиращият му ефект върху доня Инес, дон Пабло, а по всяка вероятност и върху художника, е свързан с отъждествяването на портретираната жена с истинската. По-интересно е обаче, че твърдението е смущаващо само по себе си, поради което и ще му бъде отделено по-голямо внимание тук.

Както бе отбелязано в Първа глава (I.2), всяко произнасяне по отношение на приликата изисква

[18] Тук е мястото да се спомене, че още един портрет в новелата прокарва паралел между главната героиня и изобразената на него жена. В кабинета, в който областният управител разговаря с Диего за възмутителното му поведение в катедралата, е окачен портрет на кралицата регентка Мария-Кристина. В бележка под линия (DI: 198) редакторката на изданието Елена Катена припомня, че вдовицата на Фернандо VII се влюбва в по-млад от нея офицер, с когото сключва морганистичен брак; по-късно скандалното поведение на двойката е една от причините кралицата да абдикира от регентството. Съпоставката между историите на доня Инес и кралицата регентка подчертават острите обществени настроения срещу неузаконената любовна връзка на възрастна жена с по-млад от нея мъж. Фактът, че портретът на Мария Кристина „изглежда се усмихва“ (*parece sonreír* – DI: 198-9), функционира като благословия и окуражава Диего в защитата му пред областния управител.

контакт и с двата обекта на сравнение. В случая контактът с доня Беатрис очевидно е крайно проблематичен: няма данни повествователят да е влизал в досег с нея, а трите века, които я делят от зрителите на портрета на потомката ѝ, правят съприкосновението помежду им невъзможно. Така шокиращата констатация, оказва се, няма реални основания.

И все пак, тя не е напълно произволна. Повествователят положително няма директен контакт с доня Беатрис, но затова пък има индиректен, при това по два канала: веднъж чрез биографията ѝ „Доня Беатрис (любовна история)“, която дон Пабло пише, и втори път чрез погребалната ѝ статуя в катедралата. Досегът на разказвача със средновековната дама, с други думи, бива опосредстван от два нейни портрета, словесен и скулптурен. Така началното твърдение на повествователя – а всъщност и единствено – за живописния портрет на доня Инес отвежда до двата портрета на доня Беатрис. Тук също ще отправим поглед към тях.

Известно е, че биографията на доня Беатрис, която дон Пабло пише, е базирана на исторически документи (DI: 155). Освен това, в съзвучие с предишни занимания на автора си – той е публикувал историческо съчинение за Сеговия, озаглавено „Допълнения към Колменарес“ (DI: 114), – тя бива представяна като историческо, а не художествено произведение. Думата „история“ в заглавието „Доня Беатрис (любовна история)“, следователно, може да се тълкува не само в смисъла си на случка, преживелица, а и на хроника, а биографията на средновековната аристократка може да се приеме за достоверен разказ за живота ѝ. [19]

[19] Необходимо е едно уточнение. Глава XLI, озаглавена „Историята и легендата“, предлага интересен поглед върху достоверността на историческите текстове: когато на градския площад дон

Обстоятелството, че повествователят – а чрез него и читателите – и доня Инес имат достъп до този разказ само косвено, чрез разгърнатия в глави XXX – XXXIII преразказ на дон Пабло, не намалява надеждността на образа на доня Беатрис, който словесният ѝ портрет ѝ конструира.

По различен начин стои въпросът със статуята на доня Беатрис в катедралата на Сеговия. В XXXV глава разказвачът ни осведомява, че гробът на дамата е разположен във висока, просторна ниша на един от параклисите на катедралата, по-ниско от гроба на съпруга ѝ дон Естебан. Статуите на двамата съпрузи са поставени върху гробовете им и притежават „цялото изящество и мекота на пароския мрамор“[20]. Главата на доня Беатрис почива върху две възглавнички с пискюли по краищата, а главата на дон Естебан – върху наръч лаврови клонки. Двамата се дър-

---

Ерминио Лареа прочита на висок глас слово в защита на доня Инес, в паметта на хората думите му се подменят от впоследствие измислен възглас на рибар, който хвали стоката си, и в този си вид се повтарят и препредават. Коментарът на разказвача гласи: „Не се е запазил плакатът на дон Ерминио; вече никой не се сеща и за една дума от съобщението, което прочете Лареа на площад Асогехо; с течение на времето напълно автентичният факт се е изпарил. За сметка на това просъществува апокрифното, изразът, измислен впоследствие от дебелашки писач. Легендата е победила историята. Легендата е по-голяма истина от историята“ (DI: 188-9). Случката недвусмислено свидетелства за съзнанието на повествователя, че онова, което остава от дадена история, не отговаря обезателно на онова, което в действителност се е случило. Документите, по които дон Пабло възстановява живота на доня Беатрис, може да не са истинни. Потенциалът на това съмнение обаче не бива разработен в новелата. И все пак, съзнанието за това, че „легендата е победила историята“, неминуемо се прехвърля върху читателя, събуждайки чувствителността му за фикционалността на онази аналогична на биографията на доня Беатрис история, която той чете – новелата „Доня Инес (любовна *история*)“.

[20] *Las esculturas tienen toda la finura y suavidad del mármol pario.* (DI: 169)

жат за ръце. Въпреки че статуите са погребални, на лицата им не е запечатан смъртният час, тъй като „школата по погребална скулптура, която обича да пресъздава белезите на смъртта по изобразените хора, не е изваяла тези статуи“[21]. Напротив, лицето на доня Беатрис е спокойно, а очите ѝ сякаш ще премигнат. Скулптурите създават илюзията, че двамата съпрузи спят, като постигнатата илюзия е толкова пълна, че предизвиква знаменателния коментар на дон Пабло: „Спят и ще се събудят, може би, всеки момент“[22] и не по-малко знаменателната забележка на разказвача: „ръката на посетителя се насочва към въженцето, с което се дърпа завесата, за да закрие широкия прозорец и слънчевите лъчи да не събудят лежащите“[23]. И тук не липсва информация за процеса на изработка на портрета, макар да е дадена под формата на предположение: според чичото на Инес статуята на доня Беатрис е направена вероятно по стар неин портрет отпреди трагедията (DI: 169).

И така, погребалната скулптура на доня Беатрис е изработена след смъртта ѝ, при това не от натура (т.е. не от погребална маска), а – вероятно – по „портрет отпреди трагедията“. Опосредствеността на изобразяването поставя под въпрос надеждността на получената в резултат статуя, без да е същевременно сама по себе си равнозначна на ненадеждност, тъй като, както бе отбелязано, другият опосредстван портрет на доня Беатрис – словесният – функционира като стожер на фикционалната действителност.

---

[21] *La escuela de escultura funeraria que se placía en marcar las huellas de la muerte en los personajes representados, no es la que ha esculpido estas estatuas.* (DI: 169)

[22] *Duermen y van a despertar, acaso, dentro de un momento* (DI: 170)

[23] *La mano del visitante se va hacia el cordel con que se corre la cortina para hacer que se cubra el ancho ventanal y los rayos del sol no despierten a los yacentes.* (DI: 169)

Композицията на двете скулптури представя доня Беатрис като покорна и вярна съпруга (гробът ѝ е под този на дон Естебан и двамата се държат за ръце) с безоблачен семеен живот (лицето ѝ е спокойно). Този образ очевидно не отговаря на словесния ѝ портрет, нарисуван от дон Пабло. Лавровите клонки, които представят дон Естебан като победител, аналогично не кореспондират с жестокия насилник от биографията на доня Беатрис. Затова и при вида на скулптурата му дон Пабло си позволява ироничните реплики: „Ще се съгласиш, скъпа Инес, [...] че нашият предшественик напълно си е заслужил лаврите“[24] и „Щом дон Естебан се събуди, първото, което ще направи, е да си занесе лаврите вкъщи“[25].

И все пак двата скулптурни портрета не бива да бъдат категорично заклеймени като несъответни на действителността. Не би била пресилена хипотезата, че идентичностите, които те конструират – на победоносен мъж и покорната му, вярна съпруга, водещи безпроблемен семеен живот – отговарят на публичния образ, към който дон Естебан се стреми. В този смисъл изглежда логично, а и в съответствие с традицията, именно той да е поръчителят, а значи и (съ-)авторът, на погребалните статуи. Доня Беатрис, от своя страна, е моделът, изобразен от и според волята на себичния си съпруг. Изработената в резултат скулптура е материализираният публичен образ, който дон Естебан желае съпругата му да има. Предположението на дон Пабло, че статуята е правена по стар портрет на доня Беатрис отпреди трагедията, подсказва – отново с неизбежните уговорки за надеждността на портрета, – че този образ може и фактически да е отго-

[24] *Convendrás, querida Inés (…) en que nuestro antecesor tenía bien ganados sus laureles.* (DI: 169)
[25] *Cuando despierte Don Esteban, lo primero que hará será llevarse a casa sus laureles.* (DI: 170)

варял на действителността, че доня Беатрис може и действително да е била покорна, вярна съпруга с безпроблемен семеен живот; в такъв случай скулп-турата би изобразявала не доня Беатрис изобщо, а онази доня Беатрис, която още не е срещнала трубадура.

В обобщение може да се каже, че скулптурният портрет на средновековната аристократка в катедралата на Сеговия е конструиран от съпруга ѝ образ. Възможността той да отговаря на действителността подчертава, от една страна, изменчивостта на човешкия индивид, и от друга, контекстуалността на портрета, неизменната му положеност в конкретно време и зависимост от конкретни обстоятелства. Споменатият от дон Пабло живописен портрет, който художникът Тарончер прави на доня Беатрис по погребалната ѝ скулптура, би подчертал на свой ред с други средства същите характеристики.

В светлината на току-що казаното е уместно да се върнем към биографията на героинята, за да откроим обстоятелството, че за разлика от скулптурния и живописния портрет тя по определение обхваща целия ѝ живот, т.е. тя не се отличава със ситуационността на визуалните изображения. Фактът, че дон Пабло разказва на Инес (а може би и изобщо в книгата си) само трагичната любовна история на предшественицата ѝ, към която история по всичко личи се отнася и заглавието „Доня Беатрис (любовна история)“, означава само, че той придава най-голяма важност именно на този епизод. Така, в сравнение със словесния скулптурният портрет на доня Беатрис изглежда не само непълен, недовършен, а и нерелевантен. За сметка на това именно погребалната статуя се оказва ценна с това, че представяйки конструирания от съпруга ѝ образ на героинята, насочва вниманието към онази, вероятно действи-

телно съществувала, по-млада, покорна и спокойна жена, която иначе остава в сянката на по-късната си трагична участ.

Съпоставката между двата портрета позволява да се открои и още нещо. Тъй като образът, който скулптурата на доня Беатрис конструира, отговаря на по-ранен етап от живота ѝ в сравнение с онзи, върху който биографията ѝ поставя акцент, двете изображения се намират в отношение на последователност. Животът на героинята може да се опише като преминаващ от скулптурния ѝ портрет към словесния. Преходът между двата е драматичен: от покорна съпруга доня Беатрис се превръща в прелюбодейно влюбена и дала воля на чувствата си жена. Фундаменталната разлика е не толкова между липсата на любов и любовта, съпружеската вярност и изневярата, колкото между невидимото отначало и взелото връх по-късно съзнание за свобода, което дава възможност на героинята да разполага със себе си.

Показателно е, че посоченият прелом намира израз в авторството на двата портрета. Както вече беше изтъкнато, авторът на скулптурата, т.е. този, който буквално и преносно моделира доня Беатрис, за да я превърне в желания от него образ, е на практика дон Естебан. Авторът на биографията е дон Пабло, само че биографията се ползва със статута на достоверен разказ за живота на доня Беатрис, а този статут снема авторството от хроникьора и поставя изобразения индивид на негово място. Така доня Беатрис се оказва авторката на собствената си биография, творецът на собствения си живот. Тази нейна дръзка, новопридобита независимост ще предизвика за съжаление трагичния ѝ край.

Изложените наблюдения върху скулптурния и словесния портрет на средновековната дама водят до

заключението, че двете изображения не влизат в конфликт, а се допълват взаимно, разказвайки целия живот на вярната и невярна, безметежно омъжена и трагично влюбена, покорна и свободна доня Беатрис.

Сега, след като портретите на тази забележителна жена бяха разгледани, е време да се върнем към онова, което ни отведе към тях, а именно твърдението на разказвача, че изобразената на портрета от Тарончер Инес прилича на доня Беатрис. Щом контактът на разказвача с доня Беатрис е единствено чрез двата нейни непротиворечащи си – както стана ясно – портрета, а те разказват целия ѝ живот, то цитираното твърдение означава, че изобразената на портрета от Тарончер Инес прилича на жената, изживяла целия живот на доня Беатрис с всичките му превратности, с драматичния му обрат и трагичния му край.

Изречено на глас от дон Пабло, това убеждение предизвиква различни реакции у него и от всеки от двамата души, които го чуват: художника Тарончер и модела доня Инес. Никой от тримата герои обаче не решава да го оспорва, при това не само що се отнася до основанията на приликата на изобразената жена с доня Беатрис, а и на приликата на изобразената жена с доня Инес. Фактът, че никой не допуска съмнение в приликата между едно изображение и действително съществувал индивид, достъпен единствено чрез свои изображения, подчертава още веднъж безрезервното доверие на новелата в надеждността на визуалните репрезентации.[26] Фактът, от друга страна, че никой

[26] В съгласие с този принцип и епископът бива представян първо чрез дървения маскарон на един от столовете в църквата, видян като негов гротесков портрет: „очите бяха големи, огромна устата. В полуотворената уста се виждаха остри, редки зъби. Римският му нос се надвесваше над зъбите. А цялото лице имаше

от тримата герои не допуска съмнение в приликата между едновременно наличните изображение и изобразявана жена – никой не казва „това не е (портрет на) Инес“ или „художникът не се е справил“, – означава, че такава прилика за тях в действителност съществува. Според разказвача и героите нарисуваното от Тарончер изображение прилича на доня Беатрис, без да престава да бъде портрет на доня Инес.

Няма никакви сведения за ефекта, който това състояние на нещата оказва върху художника. Щом е изобразил черти на Беатрис в портрета на Инес, той, съзнателно или не, вижда прилика между позиращата му жена и далечната ѝ родственица. Остава неизвестно обаче в какво се състои тази прилика. Дон Пабло предлага обяснение за произхода ѝ с репликата: „Мисля, приятелю Тарончер […], че Вие, повлиян от лицето на доня Беатрис, сте вложили в този портрет нещо от нейните черти“[27]; ала единствената стойност на това обяснение в случая може да бъде предположението, че художникът е конструирал образ на средновековната аристократка, повлиян повече от – или единствено от – скулптурата ѝ, отколкото от биографията.

Колкото до самия дон Пабло, интересно е, че всъщност именно той заговаря за пръв път, още преди рисуването на портрета, за сходство между двете дами. Един ден, по време на работата си върху биографията на доня Беатрис, той вижда племен-

---

изражение на лукавство и заучена наивност“ (DI: 190). После, следвайки сякаш дословно казаното за дървения маскарон, словесното описание на повествователя, постановяващо фикционалната действителност, говори за редките, островърхи зъби на епископа, за големите му очи и за хитрия му, манипулативен маниер на общуване (DI: 190-1). На косвения начин, по който еписко-път влиза в повествованието, обръща внимание и Мийхан (Meehan 1969: 656).

[27] *Yo creo,* ***amigo Taroncher*** *– observa* ***don*** *Pablo - , que usted, influido por el rostro de* ***doña Beatriz****, ha puesto en el retrato algo de sus facciones.* (DI: 174)

ницата си и ѝ казва: „Когато се показа на вратата, а аз те гледах, ми се струваше, че виждам пред себе си самата доня Беатрис“ [28]. В такъв случай, горното предположение може да се отнесе и към него, като се преформулира по следния начин: биографът е конструирал образ на средновековната аристократка, повлиян повече от запазените за нея документи, отколкото от скулптурата ѝ. По-голямата чувствителност на всеки от двамата автори към онези средства, с които той самият си служи, не е изненадваща.

Припомнянето на онзи по-ранен спрямо рисуването на портрета момент, в който дон Пабло за пръв път заговаря за прилика между двете героини, е важно, тъй като дава поглед върху развитието на отношението на биографа: ако отначало той говори за прилика лекомислено, при вида на изобразеното на портрета подобие прави забележка на художника и сам започва да се тревожи, а в духа му се заражда „натрапчива мисъл, нарушаваща спокойствието му – най-неприятното за него“[29]. Разказвачът не уточнява каква е тази натрапчива мисъл (*obsesión*), но състоянието на дон Пабло отпраща към споменатата по-рано в новелата „болест на Хофман“ (DI: 116-7), чиито симптоми са следните: „в настоящето виждаше бъдещето. В болното дете – обичаше страстно децата – виждаше издъхващото дете. Зад леките търкания между приятели за него прозираше острата, жестока раздяла“[30]. Гледайки картината, дон Пабло започва да се тревожи, защото навярно вижда злополучните последици от изобразената прилика. В този смисъл живописният

[28] *Cuando has aparecido ahora en la puerta y yo te estaba mirando, creía tener ante mí a la misma Doña Beatriz.* (DI: 151)
[29] *Una obsesión turbadora de su quietud – lo más desagradable para él* (DI: 175)
[30] *En lo presente veía lo futuro. En el niño enfermo – amaba apasionadamente a los niños – veía el niño expirante. En la leve alteración de la amistad, presagiaba ya la agria y truculenta ruptura.* (DI: 117)

портрет на доня Инес активизира „болестта на Хофман“ у него; подобно на портретите *figura* на Цьолковски (Ziolkowski 1977: 78–148) той му предсказва бъдещето, служи му като предупреждение. Биографията на доня Беатрис, навела го първа на мисълта за сходството между двете дами, не оказва подобно въздействие върху него. Причината може да се търси във факта, че в случая със словесния портрет приликата е констатирана като външна на изображението: не в портрета на Беатрис се вижда Инес, а външната за портрета Инес напомня на Беатрис.

Както може да се очаква, живописният портрет на Тарончер има най-силно въздействие върху модела си. Докато го сравнява със скиците на художника пред гроба на Беатрис,

доня Инес, замислена, вглъбена, отново изпитваше, този път по-силно, странното, неопределимо усещане, което беше изпитала дни преди това, когато си беше поставила ръката върху статуята на доня Беатрис. Съществува ли времето? Коя беше тя: Инес или Беатрис?[31].

По-късно в катедралата размислите на героинята продължават така:

Съществува ли времето? Доня Инес изпитваше странно чувство. Мракът настъпваше в просторните кораби на катедралата; следобедът вървеше към своя край. Дамата пристъпваше бавно; спираше се рязко, обърканa. Живели ли сме друг път? Човек би казал, че в някой предишен живот, за който не можем да имаме и най-малко съзнание, се отваря понякога малък процеп;

[31] *Doña Inés, pensativa, absorta, volvía a experimentar, con más intensidad, la sensación extraña, indefinible, que experimentara al poner la mano días antes sobre la estatua de Doña Beatriz. ¿Existe el tiempo? ¿Quién era ella: Inés o Beatriz?* (DI: 174-5)

светлината на минал живот прониква в настоящия; проблясък съзнание стига до нас от неясни, неподозирани далечини. И тогава, в един момент на убеденост, в момент на върховна гнет чувстваме, че този сегашен момент сме го преживели вече и че тези неща, които сега виждаме за пръв път, сме ги преживели вече в предишно съществование. Доня Инес сега не е доня Инес: тя е доня Беатрис. А тези мигове, в които върви по сенчестите кораби на катедралата, ги е преживяла вече в друга далечна епоха. Страхът я завладява. Вече не знае нито къде се намира, нито в кой век живее.[32]

Живописният портрет на доня Инес, с една дума, проблематизира себевъзприятието ѝ и я води до моментна идентификация с доня Беатрис. В миг на халюцинация героинята скрепява тази идентификация с „дълга, умолителна целувка“ [33] по бялата, мраморна скулптура на средновековната дама.

Силното въздействие на картината се дължи на безкритичното себеотъждествяване на доня Инес с изображението ѝ, несъмнен признак на липсата у нея на сетивност за изкуство. Наред с това, е важно да се отбележи, че в конкретния случай, самоосъзнавайки се като предшественицата си, героинята следва матери-

---

[32] *¿Existe el tiempo? Doña Inés experimentaba una sensación extraña. Las tinieblas iban iniciándose en las vastas naves de la catedral; declinaba la tarde. Con paso lento caminaba la dama; repentinamente se detenía suspensa. ¿Hemos vivido ya otras veces? Diríase que en una vida anterior, de que no podemos tener ni la menor conciencia, a veces se hace un ligero resquicio; la luz de una vida pretérita penetra en la presente; un fulgor de conciencia nos llega de lejanías remotas e insospechadas. Y entonces, en un minuto de certeza, en un momento de angustia suprema, sentimos que este momento de ahora lo hemos vivido ya, y que estas cosas que ahora vemos por primera vez las hemos vivido ya en una existencia anterior. Doña Inés no es ahora Doña Inés: es Doña Beatriz. Y estos instantes en que ella camina por las naves en sombra los ha vivido ya en otra remota edad. El espanto la sobrecoge. No sabe ya ni dónde está ni en qué siglo vive.* (DI: 176)

[33] *un beso largo, implorador* (DI: 177)

ализираните – изречени на глас или нарисувани – възприятия на други двама герои, дон Пабло и Тарончер, като по този начин доброволно се вписва в отредената ѝ от тях роля. Знаков в това отношение е фактът, че при първия си контакт със скулптурата на доня Беатрис в катедралата доня Инес изпитва „неопределимо усещане“ [34], но едва след като вижда завършения си портрет и чува забележката на дон Пабло, това неопределимо усещане ще може да се определи и да се развие като криза на идентичността и самоидентификация с предшественицата ѝ. Така картината разкрива, че героинята не само не умее да прави разлика между изкуство и действителност, а и позволява най-интимната ѝ сфера, самоосъзнаването ѝ, да бъде направлявана в онзи момент от външни хора. Цената на всичко това е висока: доня Инес губи собствената си идентичност. Налагащото се сравнение с по-ранния образ, който героинята си изгражда чрез дагеротипията си, очертава изминатата от нея траектория: ако във II глава доня Инес се представя като кокетка, зависима от мъжкото внимание и одобрение, в глави XXXVI – XXXVII зависимостта ѝ от мъжете е нараснала до такава степен, че е узурпирала самоосъзнаването ѝ.

Колкото до самата идентификация на героинята с предшественицата ѝ, прави впечатление, че тя върви по линията на вече преживения, повторен живот: Инес има чувството, че онова, което преживява в момента, го е преживяла вече като Беатрис. Тази особеност ни подтиква да се присъединим към мнозинството изследователи (вж, например Living-stone 1958: 403, Livingstone 1962: 131 и Palley 1971) на нове-лата, които разглеждат историите на двете героини в парадигмата на Ницшевото „вечно завръщане“.

[34] *sensación indefinible* (DI: 170)

В емблематичния за понятието 341 параграф от „Веселата наука“ философът пише:

Този живот, какъвто сега го живееш и си го живял, ще си принуден да изживееш още веднъж и още безброй пъти и в него няма да се случи нищо ново, а всяко страдание и всяка радост и всяка мисъл и въздишка и всичко неизказуемо дребно и велико в твоя живот ще трябва да се повтори, и всичко в същия ред и в същата последователност – същият този паяк в същата лунна светлина между дърветата и същият този миг и аз самият. (Ницше 1994: 195)

От тук може да се заключи, че „вечното завръщане“ означава повторение на същото до най-малката подробност и без прибавяне на нищо ново.

В случая, който разглеждаме, в действителност немалко обстоятелства от живота на доня Инес повтарят обстоятелства от живота на доня Беатрис: първата младост и на двете е преминала, и двете се влюбват в по-млад от тях, рус и синеок поет (Диего Лодарес и трубадура Гилен де Тресеньо), и двете дават воля на чувствата си, любовните истории и на двете нямат щастлив край. Приликите обаче свършват дотук. Отношенията на доня Беатрис с трубадура биват прекратени от съпруга ѝ, при това с особена, изтънчена жестокост; в резултат дамата полудява, а няколко години по-късно умира. Отношенията на доня Инес с Диего биват прекратени от самата нея, тъй като тя, неспособна да предотврати неизбежния според новелата край на любовта, „не е поискала да види първия белег на умора у любимия“[35]; по-късно, убедена, че „да осъществиш [щастието си] наполовина е по-лошо, отколкото да не го осъществиш

[35] *Doña Inés no ha querido ver el primer gesto de cansancio en el amado.* (DI: 209)

изобщо“[36], героинята заминава за Аржентина, където основава пансион за изоставени деца. Въпреки че както Беатрис, така и Инес не осъществяват мечтата си за щастлива любовна връзка, разликите помежду им са съществени. Тези разлики са и причината да се усъмним в адекватността на парадигмата на „вечното завръщане“ в чистия ѝ вид спрямо анализираната новела и да приемем тезата на Мария Доменика Пиеропан, че „за разлика от произхода си при Ницше, адаптацията на тази идея при Асорин не предполага завръщането на същите обстоятелства и събития, а циклично повторение на сходни събития“ (Pieropán 1989: 233)[37].

Уточнението е в съзвучие със знаменитото твърдение на испанския автор от разказа „Облаците“, че „Облаците са образът на времето“ (Azorín 1996: 87). Облаците – се уточнява в разказа – „създават усещането за нестабилност и вечност“[38] (Azorín 1996: 85), те са „като морето – винаги различни и винаги същите“[39] (Azorín 1996: 85-6). Уподобяването на времето с облаците набляга не само на трафаретното в произведенията на Асорин постоянство, а и на неговата противоположност: на лабилността, изменчивостта и различието.

Въпреки отхвърлянето на повторението в неговата абсолютност цитираната фраза на Пиеропан съдържа идеята за повторение и на пръв поглед може да предизвика същите възражения, каквито и „вечното завръщане“ на Ницше. Аргументът, че ако до

[36] *Realizarla [la dicha] a medias, es peor que no realizarla nada.* (DI: 211)
[37] Статията на Пиеропан е проникновен прочит на новелата от феминистка гледна точка. Прогресивните разбирания на самия Асорин за ролята на жената в обществото са разгледани на с. 233–234.
[38] *Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad*
[39] *como el mar— siempre varias y siempre las mismas*

началото на любовните им отношения с по-млади мъже житейските истории на Беатрис и Инес протичат по сходен начин, то след целувката в катедралата историята на Инес поема по коренно различен път от тази на предшественицата ѝ, остава валиден. Решението ѝ да напусне Диего и да замине за Аржентина няма аналог в живота на Беатрис, но за сметка на това то е повратна точка в собствения ѝ живот: това решение е първата проява на ново за нея самосъзнание. От този момент нататък героинята вече не се възприема като зависима от мъжете жена, а като автономна, ценна сама по себе си личност. Нека си припомним обаче, че доня Беатрис също изживява подобен преход от покорство към независимост, като повратната точка в нейния случай е решението ѝ да даде воля на чувствата си към трубадура. В перспективата на тези наблюдения вече с убеденост може да се говори за „циклично повторение на сходни събития“ в историите на двете дами. Централното сходно събитие в това циклично повторение ще бъде не любовната авантюра в залеза на младостта им, а новопридобитото съзнание за независимост. Самата любовна авантюра минава на втори план; знаков в това отношение е фактът, че през XV век с новопридобитото усещане за независимост на героинята се свързва началото на любовните отношения, а през XIX век – техният край. Заслужава да се отбележи и обстоятелството, че ако в по-ранния случай проявата на свободна воля бива жестоко смазана, в по-късния тя води не до щастливо, а до приемливо и в известен смисъл дори удовлетворително съществуване (остарялата доня Инес се радва на любовта на децата от пансиона). Така повторението на цикъла в изменението си е подобрение.

Наблюдението, разбира се, може да се отнесе и към другите герои в циклично повтарящите се исто-

рии. Така например разказвачът на „Доня Инес (любовна история)“ е аналог на разказвача на вписаната в произведението „Доня Беатрис (любовна история)“, т.е. на дон Пабло.[40] Изведеният принцип на подобрение дава надеждата, че повествователят в новелата не само ще разказва по-добре, а и бидейки автор на съчинение за отминала епоха, ще е надмогнал неадекватността спрямо настоящето, с която се отличава дон Пабло.

Към прочит в режима на цикличността тласка и предположението, изказано в последното изречение на новелата, че измежду децата в пансиона на Инес има друг бъдещ поет като Диего. Ако предположението е вярно, детето не само би следвало, а и би надминало Диего.

И накрая, прецизирането на общата за доня Инес и доня Беатрис парадигма води до нови, забележителни заключения по отношение на интересуващата ни проблематика на портретността. Докато преходът на Беатрис от покорство към независимост може да се представи като преход от скулптурата ѝ към биографията, при Инес същият преход може да се представи като движение от дагеротипията и живописния ѝ портрет, от една страна, към последните страници на новелата, от друга. А в последните страници на новелата визуалното изобразяване се е оттеглило, за да отстъпи последната дума – буквално и преносно – на словесното. И при двете героини зависимостта бива представяна чрез визуалните портрети, преодоляването ѝ – чрез словесните. Отчетливото разпределение оголва оста на противопоставяне между двата вида портрети в новелата: конфликта между съзнанието за подчинение и за свобода на жената.

[40] Изследователите единодушно приемат дон Пабло за alter ego на самия Асорин (вж. Meehan 1969, Jurkevich 1999, Livingstone 1962: 130).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В уводните думи беше посочено, че настоящият труд си поставя за цел да изследва портретите в романите „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд и „Портрет на художника като млад“ на Джеймс Джойс и в новелата „Доня Инес (любовна история)“ на Хосе Мартинес Руис – Асорин: да регистрира различните им проявления, да посочи и анализира функциите им, да установи отношенията помежду им и да определи проблематиката, която портретите задават.

Анализът на трите произведения доведе до следните резултати.

В романа на Оскар Уайлд портретът се проявява под множество форми, каквито са самата литературна творба, живописната картина на художника Базил Холуърд, физическият вид на Дориан Грей, мисловните образи и словесните описания на другите герои за него и дори самият протагонист. Изброените портрети имат естетически функции, а онези от тях, които се определят като художествени произведения, представляват изкуствата, към които принадлежат; наред с това те конструират идентичността на изобразения, заместват го или го идентифицират; изграждат идентичността и на художника и – в съзвучие с възгледите на Уайлд – най-вече на зрителя. Между изображенията се откроява живописната картина със способността си да дава уникално (само)познание; тя подтиква модела си към саморефлексия, въплъщава съзнанието му за миналото и има възпитателна функция. Единствена равностойна нейна алтернатива е самият роман. Възползвайки се от същностното колебание на портрета между изкуство и неизкуство, основният конфликт между изображенията в „Портретът на Дориан Грей“ се разразява по отношение на кореспонденцията

им с действителността. В конфликта взимат връх живописната картина и отново равностойният ѝ роман, като тук се налага уточнението, че и в двата случая става дума за действителност в рамките на фикцията. В центъра на задаваната от портрета проблематика стои въпросът за отношенията между живота и изкуството, за драматичните, фатални последици от смесването им едно с друго и за, в крайна сметка, категоричната им взаимна незаменяемост. Едновременно с това романът успоредява образователния и творческия процес, настоява на автономността на ученика и произведението на изкуството и извежда като определяща черта на човешкия индивид осъзнатата непрекъсната променливост.

В романа на Джеймс Джойс портретът е квалификация на самото литературно произведение. „Портрет на художника като млад“ се самоопределя като портрет, който художникът рисува на младия мъж, който е бил, т.е. като специфичен автопортрет. Пренасяйки традициите на живописния автопортрет в литературата, той се окачествява като експериментален роман, който насочва вниманието към писането като творчески процес и проблематизира идентичността на писателя; писателят се самоизследва, изгражда публичен образ на себе си и демонстрира художествени умения, а читателите виждат себе си в изобразения герой и едновременно с това са приканвани чрез активното си четене да участват в създаването на произведението. Специфика на романа е, че той представя дистанцията между изобразения живот на героя и периода, в който този живот е изобразен от повествователя; така автопортретът се оказва раздвоен – той е веднъж автопортрет на героя и втори път на повествователя, – а погледът на повествователя към по-младия му аз е не пряк, а неизбежно опосредстван от натрупания опит. В концепцията на

Джойс за автопортрета се открояват акцентът върху миналото на изобразения индивид, самоосъзнаването чрез изкуството и активното, творческо отношение на зрителя към произведението; последното определя читателския подход към романа и не може да бъде разглеждано самостоятелно. Изследването на миналото се осъществява чрез фокусиране върху спомените на героя Стивън и води до следните заключения: миналото намира (по-)истинския си смисъл в настоящето, където действа като средство за самоидентификация и предначертава бъдещето; грешките са необходим етап от развитието; разказвачът изобразява само онова от своето минало, което от гледна точка на настоящето му може да се нареди в цялостен пъзел. Отнесени към повествователя Стивън, тези заключения означават, че „Портрет на художника като млад“ може да се мисли като реакция и разрешение на предполагаема негова личностна криза, а също и че романът изобразява процеса на превръщането му в художник, без да пропуска и извършваните междувременно грешки. Наред с това, анализът установява паралел между периода на религиозна отдаденост на Стивън и детството му в светски план: и двете предполагат липса на собствен авторитет и на минало, което ги прави несъвместими с отстояваните в романа идеи и води до надрастването им. Паралелът помага да се очертае парадигмата, която следва отношението на Стивън към светските и религиозни авторитети: от приемане през бунт до насмешка и ирония. В процеса на създаване на виланелата в V глава, представящ самоосъзнаването чрез изкуството, героят Стивън примирява конфликтните роли, в които се е възприемал дотогава, и се самоопределя като някой, който благодарение на въображението и опита си свещенодейства, без да служи. Той се самоосъзнава като сложно единство от субект и обект, следовник на Божиите закони и бунтовник срещу тях, отцепник от

Ирландия и част от нея, носител на мъжкото и женското начало. Сливането на героя творец със собствената му героиня в края на епизода предвещава автопортрета на повествователя в „Портрет на художника като млад“ и прокарва аналогия между двете произведения, позволявайки направените по отношение на стихотворението заключения да се прехвърлят към целия роман.

В новелата на Асорин портретът се конкретизира по множество разнородни начини. Проявленията му конструират идентичността на изобразения индивид, показват как тази идентичност бива моделирана, проблематизират себевъзприятието на портретирания и го водят до моментна идентификация с другиго; освен това, имат предупредителна роля, а от гледна точка на читателите служат като емблема за особеностите на повествованието, представляват синекдохично изразните средства, с които са изработени, и дават информация за разказвача. Всички изображения в новелата съответстват на фикционалната действителност, а естетическите им функции остават без значение. В случаите на доня Инес и доня Беатрис, при които двете героини разполагат с по няколко портрета, изображенията им не влизат в противоречия, а представят съвместно цялостната им история. Визуалните портрети поначало са подчинени на словесните, тъй като показват части от история, чиято цялост е разказана с думи; в същото време те поставят акцент върху такива моменти от живота на героините, които в контекста на случилото се по-късно биха останали в сянка. Съпоставката между двата вида портрети разкрива две определящи разлики помежду им: визуалните изображения са иманентно ситуационни, докато словесните излагат развитието на индивида в неговата пълнота; визуалните изображения представят моделите си като зависими

от мъже жени, докато словесните наблягат върху преодоляването на тази зависимост и новопридобитото съзнание за свобода. Проблематиката, зададена от портретите в новелата, е именно самоосъзнаването на жената като самостоятелен и свободен човешки индивид. Съпоставката между двата процеса на самоосъзнаване, представени в произведението – завършилият трагично през XV век и далеч по-удовлетворително през XIX, – е мерило за промяната в обществените нагласи.

Сравнението между романите на Уайлд и Джойс и новелата на Асорин от перспективата на портрета откроява общата за трите произведения ангажираност с изобразяването на противоречив, непрекъснато развиващ се и авторефлексивен човешки индивид. И тримата главни герои отхвърлят авторитетите, въплъщавани от фигурите на създатели, учители, родители, духовници или мъже. Човешката личност не може да бъде вписана във външни спрямо нея, предварително зададени рамки. Индивидуалната свобода е висша ценност. Отвоюваната независимост от външни фактори обаче е заменена от зависимост от вътрешни: идентичността на героите се мисли като функция на миналото им. Успехът на Стивън Дедалус да помири настоящето и миналото си води до написването на „Портрет на художника като млад“; провалът на Дориан Грей в същото начинание води до самоубийството му; и накрая, сполуката на доня Инес се състои в това, че тя усвоява родовото си минало, използвайки наследената парадигма като израз на индивидуалната си свобода. В структурно отношение общ за трите произведения е принципът *mise en abîme*, предопределен от спецификите на портрета и довел до най-впечатляващ резултат при Джойс.

Наред със сходствата при сравнението изпъкват и разлики. Докато някои от тях като феминистичните идеи на Асорин и антицърковните настроения на Джойс могат да се отдадат на лични убеждения на авторите, други съответстват на по-общи разграничения в рамките на модернизма. Така например двете англоезични произведения третират естетически проблеми, каквито липсват в испаноезичната творба. Обстоятелството може да се обясни с тенденцията политически ангажираната литература като цяло да маргинализира естетиката. Въпреки че на пръв поглед новелата на Асорин не изглежда политически обагрена, в испанския си контекст тя приканва към подобен прочит: призоваването не на личното, а на родовото минало, и свързаното с това послание, че обръщането към миналото е плодоносно, защото повторението му в настоящето води до по-добри резултати, предлага разрешение на проблема с традициите в широк културно-политически план и в този смисъл има отношение към актуалния по онова време въпрос за националното самосъзнание.

Разкривайки способността на портрета да задава изложените проблематики, настоящето изследване го полага като адекватен изразител на модернистичния светоглед; изразител, предлагащ различни, всеки път забележителни интерпретации.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аристотел 1993: Аристотел. За поетическото изкуство. Превод Александър Ничев. София: Софи Р, 1993.

БЕР 1999: Български етимологичен речник (Отговорен редактор: Иван Дуриданов, Редактори: Мария Рачева, Тодор Ат. Тодоров; Автори: Васил Анастасов, Лиляна Димитрова-Тодорова, Уте Дукова, Йордан Н. Иванов, Елена Машалова, Димитрина Михайлова, Олга Младенова, Мария Рачева, Георги Риков, Людвиг Селимски, Тодор Ат. Тодоров). Т. V (Падеж – пуска). София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999.

Бодлер 1976: Бодлер, Шарл. Художник на съвременния живот. – В: Бодлер, Шарл. Естетически и критически съчинения. Съставителство Димитър Аврамов. Превела от френски Лилия Сталева. София: Наука и изкуство, 1976.

Бърк 2001: Бърк, Едмънд. Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото. Превод Василена Доткова и Еньо Стоянов. Под редакцията на Огнян Ковачев. София: Кралица Маб, 2001.

Гадамер 1997*: Гадамер, Ханс-Георг. Истина и метод.* Превод на Димитър Денков. Плевен: Евразия-Абагар, 1997.

Гаймер 2011: Гаймер, Петер. Теории на фотографията. Превод от немски Жана Ценова. София: Изток-Запад, 2011.

Джойс 1981: Джойс, Джеймс. Портрет на художника като млад. – В: Джойс, Джеймс. Дъблинчани. Портрет на художника като млад. Превод от английски Асен Христофоров, Николай Б. Попов. София: Народна култура, 1981.

Дюма 1983: Дюма, Александър. Тримата мушкетари. Превод Йордан Павлов. София: „Народна младеж“, 1983.

Женет 2001: Женет, Жерар. Граници на повествованието. – Във: Фигури (из Фигури I, II, III, съставителство и превод Миряна Янакиева). София: Фигура, 2001.

Игов 2011: Игов, Светлозар. Фаталните портрети у Балзак, Гогол, По, Уайлд. Електронно списание LiterNet, 8 (141). [прегледан 07.02.2023]. <://liternet.bg/publish/sigov/fatalnite-portreti.htm>.

Ницше 1994: Ницше, Фридрих. Веселата наука. Превод от немски Харитина Костова-Добрева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994.

Овидий 1981: Публий Овидий Назон. Метаморфози. Превел от латински Георги Батаклиев. София: Народна култура, 1981.

Протохристова 2003: Протохристова, Клео. Образователният роман – жанрови контури и съдържателни тенденции. – В: Протохристова, Клео. Западноевропейска литература: съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи. Пловдив: Летера, 2003.

Протохристова 2004: Протохристова, Клео. Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории. Пловдив: Летера, 2004.

Протохристова 2007: Протохристова, Клео. Портретите на Анна Каренина и портретът на Дориан Грей (място в интериора, екфрастична ефективност и смислопораждане). – В: Интериорът във фолклора, литературата, изкуството. УИ „Епископ Константин Преславски“, 2007.

Тодоров 2006: Тодоров, Цветан. Изобразяване на индивида в живописта. Преводач Албена Попова – Във: Фокрул, Бернар, Льогро, Робер и Тодоров, Цветан. Зараждането на индивида в изкуството. София: Кралица Маб, 2006.

Уайлд 1982а: Уайлд, Оскар. Портретът на мистър У. Х. – В: Уайлд, Оскар. Критикът като художник. Съставителство и редакция: Атанас Свиленов и

Здравко Петров. Превод от английски Ангел Герасимов и Герасим Величков. Варна: Георги Бакалов, 1982.

Уайлд 1982б: Уайлд, Оскар. Упадъкът на лъжата. – В: Уайлд, Оскар. Критикът като художник. Съставителство и редакция: Атанас Свиленов и Здравко Петров. Превод от английски Ангел Герасимов и Герасим Величков. Варна: Георги Бакалов, 1982.

Уайлд 1998: Уайлд, Оскар. Портретът на Дориан Грей. Превод Красимира Тодорова. Кибеа, 1998.

Хелър 2001: Хелър, Джоузеф. Портрет на твореца като стар. Превод Веселин Лаптев. София: Емас, Глобус, 2001.

Цанкова 2014: Цанкова, Теодора. Живот в смъртта – музеят в поемата "My Last Duchess" на Робърт Браунинг и в разказа „Овалният портрет" на Едгар Алан По. – В: Мислене, език, реч. Изследвания в чест на проф. дфн Евгения Вучева. София: УИ „Св. Климент Охридски", 2014.

Шютц 1999: Шютц, Алфред. Дон Кихот и проблемът за реалността. – В: Чужденецът. Съставителство и превод Кольо Коев. София: Лик, 1999.

Azorín 1943: Azorín. Doña Inés. Trad. par Georges Pillement. Paris: Sorlot, 1943.

Azorín 1996: Azorín. Castilla. Prólogo por Mauro Armiño. EDAF, 1996.

Azorín 1999: Azorín. Doña Inés (historia de amor). Edición, introducción y notas de Elena Catena. Clásicos Castalia, 4ª edición puesta al día. Madrid: Castalia, 1999.

Baldick 1987: Baldick, Chris. In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth Century Writing. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Beebe 1973: Beebe, Maurice. Joyce and Aquinas: The Theory of Aesthetics. – In: James Joyce: Dubliners and A Portrait of

the Artist as a Young Man: A casebook. Edited by Morris Beja. London: Macmillan, 1973.

Bonaparte 1998: Bonaparte, Felicia. The (Fai)Lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)Formation of Art: The Medieval Paradigm that Frames 'The Picture of Dorian Gray'. – In: Medievalism in the Modern World. Essays in Honour of Leslie J. Workman. Edited by Richard Utz and Tom, Shippey. Turnhout: Brepols, 1998.

Brilliant 2008: Brilliant, Richard. Portraiture. London: Reaktion books, 2008.

Budgen 1989: Budgen, Frank. James Joyce and the Making of 'Ulysses', and Other Writings. OUP, 1989.

Cicero 1967: Cicero. De oratote. Books I, II. With an English Translation by E. W. Sutton. Completed with an Introduction by H. Rackham. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1967. [date of entering 05.02.2023]. <https://archive.org/stream/cicerodeoratore01ciceuoft/cicerodeoratore01ciceuoft_djvu.txt>

Cohn 1978: Cohn, Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978.

Craft 2005: Craft, Christopher. Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray. – Representations, № 91 (Summer, 2005), 109–136.

DA 1996: The Dictionary of Art in thirty-four volumes. Edited by Jane Turner. Macmillan Publishers Limited, 1996.

Day 1987: Day, Robert Adams. The Villanelle Perplex: Reading Joyce. – James Joyce Quarterly 25 (1987), 69–85.

DCECH 1991: Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (por Joan Corominas con la colaboración de José A. Pascual). Madrid: Gredos, 1991.

DEI 1957: Dizionario etimologico italiano (Carlo Battisti, Giovanni Alessio). Firenze: G. Barbera Editore, 1957.

DLE: Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/>.

Eco 1972: Eco, Umbero. La structure absente: introduction à la recherche sémiotique. Traduction de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani. Paris: Mercure de France, 1972.

Eco 2007: Eco, Umberto. The Artist and Medieval Thought in Early Joyce. – In: A Portrait of the Artist as a Young Man: authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Edited by John Paul Riquelme. A Norton Critical Edition. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007.

EDLOIL 2008: Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages (by Michiel de Vaan). Boston: Leiden, 2008.

Ellmann 1983: Ellmann, Richard. James Joyce. New and revised edition, with corrections. New York: OUP, 1983.

Etymonline: Online Etymology Dictionary. Edited by Douglas Harper. <https://www.etymonline.com/>.

García 2009: García, Pablo. The Origin of Painting. [date of entering 05.02.2023]. <https://projectionsystems.wordpress.com/2009/09/06/the-origin-of-painting/>.

Gent 1981: Gent, Lucy. Picture and Poetry 1560-1620. Leamington Spa, 1981.

Gillespie 1994: Gillespie, Michael Patrick. "What's in a Name?": Representing The Picture of Dorian Gray. – Bucknell Review, 38 (1994), 44–60.

Gullón 1980: Gullón, Ricardo. La invención del 98. – En: Historia y crítica de la literatura española (al cuidado de Francisco Rico). Vol. VI. Tomo 1: Modernismo y 98 / José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica, 1980.

Hagstrum 1958: Hagstrum, Jean. The Sister Arts: The Tradtition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago: UCP, 1958.

Heffernan 1993: Heffernan, James. Museum of words: the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. The University of Chicago Press, 1993.

Heffernan 2008: Heffernan, James A. W. Cracking the mirror: self-representation in literature and art. – Queen's Quarterly 115/4 (Winter 2008), 2–21.

Jakobson 1959: Jakobson, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. – In: On Translation. Harvard UP, 1959.

Jordanova 2000: Jordanova, Ludmilla. Defining Features. Scientific and medical portraits 1660 – 2000. Reaktion Books, 2000.

Joyce 1969: Joyce, James. Stephen Hero: Part of the first draft of A Portrait of the Artist as a Young Man. Edited with an Introduction by Theodore Spencer. Revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon. London: Jonathan Cape, 1969.

Joyce 1992: Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man. Introduction and Notes by Dr Jacqueline Belanger. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1992.

Joyce 1971: Joyce, Stanislaus. Complete Dublin Diary. Ed. George H. Healey. Cornell UP, 1971.

Jurkevich 1999: Jurkevich, Gayana. In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the poetics of ekphrasis. Bucknell UP, 1999.

Kanz 2008: Kanz, Roland. Portraits. Taschen, 2008.

Kenner 1964: Kenner, Hugh. The Portrait in Perspective. – In: Joyce's Portrait: Criticism and Critiques. Edited by Thomas Connolly. London: Peter Owen, 1964.

Kenner 1979: Kenner, Hugh. Joyce's Voices. University of California Press, 1979.

Kenner 2007: Kenner, Hugh. Joyce's Portait – a Reconsideration. – In: Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man: authoritative text, backgrounds and contexts, criticism. Edited by John Paul Riquelme. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007.

Krieger 1992: Krieger, Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.

Levenson 1985: Levenson, Michael. Stephen's Diary in Joyce's Portrait. – English Literary History, Vol. 52, N. 4 (Winter, 1985), 1017-1035.

Livingstone 1958: Livingstone, Leon. Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel. – PMLA, Vol. 73, № 4 (Sep. 1958), 393–406.

Livingstone 1962: Livingstone, Leon. The Pursuit of Form in the Novels of Azorín. – PMLA, Vol. 77, № 1 (Mar., 1962), 116–133.

Macdonald & Scriven 1954: Macdonald, Margaret and Scriven, M. Symposium: The Language of Fiction. – Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes, Vol. 28: Belief and Will/1954, 165–196.

Mahaffey 1998: Mahaffey, Vicki. States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment. New York, Oxford: OUP, 1998.

Mahaffey 2003: Mahaffey, Vicki. Framing, Being Framed, and the Janus Faces of Authority. – In: James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man: A Casebook. Edited by Mark A. Wollaeger. OUP, 2003.

Matz 2004: Matz, Jesse. The Modern Novel: a short introduction (Blackwell introductions to literature). Wiley-Blackwell, 2004.

McFarlane 1991: McFarlane, James. The Mind of Modernism. – In: Modernism 1890-1930. Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane. Penguin, 1991.

Meehan 1969: Meehan, Thomas C. El desdoblamiento interior en Doña Inés de Azorín. – Cuadernos hispano-americanos, № 237, 1969, 644–668.

Mitchell 1994: Mitchell, W. J. T. Picture theory: essays on verbal and visual representation. The University of Chicago Press, 1994.

Nancy 2000: Nancy, Jean-Luc. Le regard du portrait. Paris : Galilée, 2000.

OED: Oxford English Dictionary. <http://dictionary.oed.com/>.

OLD 1968: Oxford Latin Dictionary (edited by P. G. W. Glare). OUP, 1968.

Ovid 1727: Ovid's Metamorphoses in Fifteen books. Translated by Sir Samuel Garth, John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison, William Congreve and other eminent hands. Dublin: Sir Samuel Garth, 1727. [date of entering 07.02.2023]. <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.3.third.html>.

Palley 1971: Palley, Julian. Images of Time in Doña Inés. – Hispania, Vol. 54, № 2 (May, 1971), 250–255.

Parrinder 1984: Parrinder, Patrick. James Joyce. Cambridge UP, 1984.

PDLTLT 1999: The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory. J. A. Cuddon (revised by C. E. Preston). Penguin Books, 1999, 4th ed.

Philips 1987: Philips, Antonia. The Limits of Portrayal. – In: Philosophy and the Visual Arts. Seeing and Abstracting (Royal Institute of Philosophy Conferences, 4). Edited by Andrew Harrison. Springer, 1987.

Pieropán 1989: Pieropán, María Doménica. Una re-visión feminista del eterno retorno en Doña Inés de Azorín. – Hispania, Vol. 72, № 2 (May, 1989), 233–240.

Pommier 1998: Pommier, Édouard. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998.

Riquelme 1981: Riquelme, John Paul. Pretexts for Reading and for Writing: Title, Epigraph, and Journal in A Portrait of the Artist as a Young Man. – James Joyce Quarterly, Vol. 18, No. 3 (Spring, 1981), 301–321.

Riquelme 1983: Riquelme, John Paul. Teller and Tale in Joyce's Fiction: Oscillating Perspectives. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1983.

Riquelme 2004: Riquelme, John Paul. Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: transforming the nightmare of history. – In: Cambridge Companion to James Joyce. Edited by Derek Attridge. Cambridge UP, 2004.

Schneider 2002: Schneider, Norbert. The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420 – 1670. English translation Iain Galbraith. Taschen, 2002.

Scholes 1964: Scholes, Robert. Stephen Dedalus, Poet or Esthete. – PMLA, Vol. 79, № 4 (September 1964), 484–89.

Senn 2003: Senn, Fritz. The Challenge: “ignotas animum” (An Old-Fashioned Close Guessing at a Borrowed Structure). – In: James Joyce's “A Portrait of the Artist as a Young

Man”: A Casebook. Edited by Mark A. Wollaeger. OUP, 2003.

Steiner 1977: Steiner, Wendy. The Semiotics of a Genre: Portraiture in Literature and Painting. – Semiotica, 21: 1/2, 1977, 111–119.

Steiner 1982: Steiner, Wendy. The colors of rhetoric: problems in the relation between modern literature and painting. University of Chicago Press, 1982.

Steiner 1988: Steiner, Wendy. Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature. University of Chicago Press, 1988.

Temple 2018: Temple, Emily. A Close Reading of the ‘Censored’ Passages of The Picture of Dorian Gray. Lithub, 2018. [date of entering 18.12.2022]. <https://lithub.com/a-close-reading-of-the-originally-censored-passages-of-the-picture-of-dorian-gray/>.

The workshop of Daedalus 1965: The workshop of Daedalus: James Joyce and the raw materials for A portrait of the artist as a young man. Edited by Robert E. Scholes and Richard Morgan Kain. Northwestern UP, 1965.

Todorov 2000: Todorov, Tzvetan. Éloge de l'individu: Essai sur la peinture flamande de la Renaissance. Adam Biro, 2000.

Varty 1998: Varty, Anne. A Preface to Oscar Wilde. London and New York: Longman, 1998.

Vasari 1912–4: Vasari, Giorgio. Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects. Translated by Gaston Du C. de Vere. London: Macmillan and Co. Ld. & The Medici Society. Ld., 1912–14.

Webb 1999: Webb, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. – Word and image. V. 15, N. 1, January-March 1999, 7–19.

West 2004: West, Shearer. Portraiture. OUP, 2004.

Wight 1986: Wight, Doris T. Stephen's Villanelle: From Passive to Active Creation. –Colby Quarterly, Vol. 22, Iss. 4, [1986], 215–224.

Wilde 1974: Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray. Edited with an Introduction by Isobel Murray. London: OUP, 1974.

Wilde 1999a: Wilde, Oscar. The Disciple. – In: Collins Complete Works of Oscar Wilde (centenary edition). Glasgow: HarperCollins Publishers, 1999.

Wilde 1999b: Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray – In: Collins Complete Works of Oscar Wilde (centenary edition). Glasgow: Harper Collins Publishers, 1999.

Wilde 1999c: Wilde, Oscar. The Portrait of Mr. W. H. – In: Collins Complete Works of Oscar Wilde (centenary edition). Glasgow: HarperCollins Publishers, 1999.

Wilde 2007: Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray. Edited by Michael Patrick Gillespie. New York, London: W. W. Norton & Company, 2007.

Wirth 2007: Wirth, Jean. Introduction. – Dans : Le portrait. La représentation de l'individu (textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth). SISMEL edizioni del Galluzzo, 2007.

Ziolkowski 1977: Ziolkowski, Theodor. Disenchanted Images: A Literary Iconology. Princeton, NJ: Princeton UP, 1977.

РЕЗЮМЕ

Настоящата книга е преработена версия на дисертационния ми труд, защитен в Софийския университет през 2012 г.

Идеята за изследването възникна от наблюдението, че в романите „Портретът на Дориан Грей“ на Оскар Уайлд и „Портрет на художника като млад“ на Джеймс Джойс портретът играе ключова роля, която обаче не е лесно обозрима. Това доведе до хипотезата, че в литературата на модернизма портретът се отърсва от предугадимите си, тривиални значения, за да разгърне богатите си смислови възможности. Според възгледа, който защитавам в труда, модернизмът е мирогледна категория, характеризираща се с острото усещане за криза в множество житейски сфери. В така разбирания контекст на модернизма проблематизирането на портрета не е изненадващо, тъй като се вписва в по-общите тенденции на ревизия на понятията и пренасочване на вниманието към нови теми, въпроси и идеи. Може да се предположи и че нарасналата функционалност конкретно на портрета се дължи на модернистичния фокус върху човешката индивидуалност, с която портретът е тясно обвързан.

С оглед на представителността на произведенията за европейския модернизъм към романите на Уайлд и Джойс добавих и по-слабо известната новела „Доня Инес (любовна история)“ на Хосе Мартинес Руис – Асорин.

Цел на труда е да изследва портретите в избраните три произведения: да регистрира различните им проявления, да посочи и анализира функциите им, да установи отношенията помежду им и да определи проблематиката, която портретите задават.

За да поставят проблематиката на портрета в литературата на модернизма в необходимата култур-

но-историческа и теоретична перспектива, първите две глави на изследването са посветени на автономния живописен портрет и на различните видове портрети в литературата. В Първа глава се извежда определение на портрета, обръща се внимание на възникването му в европейската живопис, представят се основните конвенции и практики при създаването му, а накрая се открояват разнообразните му функции и задаваната от него проблематика. Втора глава разделя портретите в литературата на три вида: 1) живописен портрет, физически инкорпориран в литературното произведение; илюстрация; 2) литературен портрет; 3) живописен портрет, представен словесно в литературното произведение; частен случай на екфразиса. Трите вида са разгледани обстойно, като акцентът е върху специфичните функции и проблематика на всеки от тях.

Останалите три глави са същинската част на изследването и представляват близко четене (*close reading*) от гледна точка на проблематиката на портрета на трите избрани за анализ произведения. Същевременно трудът остава отворен към цялостния контекст, в който са вписани творбите, най-вече към други съчинения от същите автори, свързани със зададената проблематика.

Анализът на трите произведения доведе до следните резултати.

Между изображенията в романа на Оскар Уайлд се откроява живописната картина със способността си да дава уникално (само)познание; тя подтиква модела си към саморефлексия, въплъщава съзнанието му за миналото и има възпитателна функция. Единствена равностойна нейна алтернатива е самият роман. Възползвайки се от същностното колебание на портрета между изкуство и неизкуство, основният конфликт между изображенията в „Портретът на Дориан Грей“ се разразява по отношение на кореспонденцията им с

действителността. В конфликта взимат връх живописната картина и отново равностойният ѝ роман, като тук се налага уточнението, че и в двата случая става дума за действителност в рамките на фикцията. В центъра на задаваната от портрета проблематика стои въпросът за отношенията между живота и изкуството, за драматичните, фатални последици от смесването им едно с друго и за, в крайна сметка, категоричната им взаимна незаменяемост.

В романа на Джеймс Джойс портретът е квалификация на самото литературно произведение. „Портрет на художника като млад“ се самоопределя като портрет, който художникът рисува на младия мъж, който е бил, т.е. като специфичен автопортрет. Особеност на романа е, че той представя дистанцията между изобразения живот на героя и периода, в който този живот е изобразен от повествователя; така автопортретът се оказва раздвоен – той е веднъж автопортрет на героя и втори път на повествователя. Между двата автопортрета съществуват отношения на аналогия, а погледът на повествователя към по-младия му аз е неизбежно опосредстван от натрупания опит. Насоката на анализа на романа се определя от концепцията на Джойс за автопортрета, изложена в ранния му текст „Портрет на художника”. В тази концепция се открояват акцентът върху миналото на изобразения индивид, самоосъзнаването чрез изкуството и активното, творческо отношение на зрителя към произведението; последното определя читателския подход към романа и не може да бъде разглеждано самостоятелно. Изследването на миналото се осъществява чрез фокусиране върху спомените на героя Стивън и води до следните заключения: миналото намира (по-)истинския си смисъл в настоящето, където действа като средство за самоидентификация и предначертава бъдещето; грешките са необходим етап от развитието; разказвачът изоб-

разява само онова от своето минало, което от гледна точка на настоящето му може да се нареди в цялостен пъзел. Наред с това, анализът установява паралел между периода на религиозна отдаденост на Стивън и детството му в светски план: и двете предполагат липса на собствен авторитет и на минало, което ги прави несъвместими с отстояваните в романа идеи и води до надрастването им. Паралелът помага да се очертае парадигмата, която следва отношението на Стивън към светските и религиозни авторитети: от приемане през бунт до насмешка и ирония. В процеса на създаване на виланелата в V глава, представящ самоосъзнаването чрез изкуството, героят Стивън примирява конфликтните роли, в които се е възприемал дотогава, и се самоопределя като някой, който благодарение на въображението и опита си свещенодейства, без да служи. Сливането на героя творец със собствената му героиня в края на епизода предвещава автопортрета на повествователя в „Портрет на художника като млад“ и прокарва аналогия между двете произведения, позволявайки направените по отношение на стихотворението заключения да се прехвърлят към целия роман.

В новелата на Асорин портретът се конкретизира по множество разнородни начини. Проявленията му конструират идентичността на изобразения индивид, показват как тази идентичност бива моделирана, проблематизират себевъзприятието на портретирания и го водят до моментна идентификация с другиго; освен това, имат предупредителна роля, а от гледната точка на читателите служат като емблема за особеностите на повествованието, представляват синекдотично изразните средства, с които са изработени, и дават информация за разказвача. Всички изображения в новелата съответстват на фикционалната действителност, а естетическите им функции остават без значение. Визуалните портрети поначало са

подчинени на словесните, тъй като показват части от история, чиято цялост е разказана с думи; в същото време те поставят акцент върху такива моменти от живота на героините, които в контекста на случилото се по-късно биха останали в сянка. Съпоставката между двата вида портрети разкрива две определящи разлики помежду им: визуалните изображения са иманентно ситуационни, докато словесните излагат развитието на индивида в неговата пълнота; визуалните изображения представят моделите си като зависими от мъже жени, докато словесните наблягат върху преодоляването на тази зависимост и новопридобитото съзнание за свобода. Проблематиката, зададена от портретите в новелата, е именно самоосъзнаването на жената като самостоятелен и свободен човешки индивид. Съпоставката между двата процеса на самоосъзнаване, представени в произведението – завършилия трагично през XV век и далеч по-удовлетворително през XIX, – е мерило за промяната в обществените нагласи.

Сравнението между романите на Уайлд и Джойс и новелата на Асорин от перспективата на портрета откроява общата за трите произведения ангажираност с изобразяването на противоречив, непрекъснато развиващ се и авторефлексивен човешки индивид. И тримата главни герои отхвърлят авторитетите, въплъщавани от фигурите на създатели, учители, родители, духовници или мъже. Човешката личност, оказва се, не може да бъде вписана във външни спрямо нея, предварително зададени рамки. Индивидуалната свобода е висша ценност. Отвоюваната независимост от външни фактори обаче е заменена от зависимост от вътрешни: идентичността на героите се мисли като функция на миналото им. Успехът на Стивън Дедалус да помири настоящето и миналото си води до написването на „Портрет на художника като млад"; провалът на Дориан Грей в същото начинание води до

самоубийството му; и накрая, сполуката на доня Инес се състои в това, че тя усвоява родовото си минало, използвайки наследената парадигма като израз на индивидуалната си свобода. В структурно отношение общ за трите произведения е принципът *mise en abîme*, предопределен от спецификите на портрета и довел до най-впечатляващ резултат при Джойс.

Наред със сходствата при сравнението изпъкват и разлики. Докато някои от тях като феминистичните идеи на Асорин и антицърковните настроения на Джойс може да се отдадат на лични убеждения на авторите, други съответстват на по-общи разграничения в рамките на модернизма. Така например двете англоезични произведения третират естетически проблеми, каквито липсват в испаноезичната творба. Обстоятелството може да се обясни с тенденцията политически ангажираната литература, към която, положена в испанския си контекст, може да се причисли и новелата на Асорин, като цяло да маргинализира естетиката.

Разкривайки способността на портрета да задава изложените проблематики, изследването го полага като адекватен изразител на модернистичния светоглед; изразител, предлагащ различни, всеки път забележителни интерпретации.

THE PORTRAIT IN MODERNIST LITERATURE (OSCAR WILDE, JAMES JOYCE AND JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ – AZORÍN)

SUMMARY

The present book is a revised version of a PhD thesis defended at Sofia University in 2012.

The idea of the research originated from the observation that the portrait plays a key role in the novels *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde and *A Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce – which, however, is not easy to elucidate. This led to the following hypothesis: in Modernist literature the portrait sheds its predictable and trivial meanings in order to expand its rich expressive possibilities. According to the opinion I stand for, Modernism is not a time period but rather a worldview characterised by a strong sense of crisis in many areas of life. Thus, questioning the portrait is not surprising in the context of Modernism since it is in tune with the more general trends of revision of concepts and focus on new topics, issues and ideas. One can dare say as well that the portrait in particular broadens its functionality due to the attention that Modernism devotes to human individuality with which the portrait is directly associated.

A less known short novel, *Doña Inés (a love story)* by José Martínez Ruiz – Azorín, was added to the works of Wilde and Joyce for the sake of representativeness for European Modernist literature.

The purpose of the research project was to study the portraits in the three chosen works: to register their diverse manifestations, to point out and analyse their functions, to establish the relationships existing between them, and to determine the problems that the portraits pose.

In order to put the theme of the portrait in literary Modernism in the necessary cultural, historical and theoretical

perspective, the first two chapters of the book are dedicated to the autonomous pictorial portrait and to different types of portraits in literature. The first chapter draws out a definition of the portrait, pays attention to its origin in European painting, describes the general conventions and practices in the process of its creation and, finally, outlines its diverse functions and the set of issues it raises. The second chapter classifies the portraits in literature into three groups: (1) a pictorial portrait incorporated physically in a literary work, an illustration; (2) a literary portrait; and (3) a pictorial portrait represented verbally in a literary work, an example of the practice of *ekphrasis*. The three types are examined in detail and the specific functions and questions at the heart of each one of them are highlighted.

The remaining three chapters are the essential part of the research and offer a close reading of the three chosen literary works from the point of view of the portrait. At the same time, the investigation remains open to the broad context in which the works are set, especially to other writings by the same authors related to the topic in question.

The analysis of the three works led to the following results.

The picture stands out from all the representations in Oscar Wilde's novel with its capacity to give a unique (self-)knowledge; it urges its model to be self-reflexive, embodies his awareness of the past and has an educational function. The only alternative equal to it is the novel itself. Taking advantage of the fact that the portrait by its very nature fluctuates between art and non-art, the main conflict between the representations in *The Picture of Dorian Gray* arises with regard to their correspondence to reality. The picture and its once more equal novel prevail; nevertheless, it must be acknowledged that in both cases a fictional reality is at stake. The set of problems posed by the portrait focuses on the relationship between life and art, on the dramatic and even fatal consequences of mixing them together, and on their ultimately unequivocal, mutual irreplaceability.

In James Joyce's novel the portrait qualifies the literary work. *A Portrait of the Artist as a Young Man* defines itself, by virtue of its title, as a portrait drawn by the artist of the young man he was, i.e., as a peculiar self-portrait. The novel is characterised by presenting the distance between the life of the hero it depicts and the period in which this life has been depicted by the narrator; thus, the self-portrait turns out to be doubled: it is a self-portrait of the hero and, at the same time, a self-portrait of the narrator. A relationship of analogy exists between the two self-portraits. Besides, the narrator looks at his younger self inevitably by means of the experience he has gained. The analytical approach to the novel that the research adopts is determined by Joyce's idea of the self-portrait exposed in his early short text *A Portrait of the Artist.* There an emphasis is placed on the past of the represented individual, on the self-awareness achieved through art and on the active and creative attitude of the viewer towards the work; the latter determines the reader's approach to the novel and cannot be examined separately. The study of the past is undertaken by focusing on the memories of Stephen, the protagonist, and it leads to the following conclusions: the past finds its true(r) meaning in the present where it acts as a tool for self-identification and foreshadows the future; errors are a necessary phase of development; the narrator reports only those fragments of his past that constitute a whole picture from the point of view of the present. Furthermore, the analysis establishes a parallel between Stephen's period of religious devotion and his childhood: both imply a lack of self-authority and past experience, which makes them incompatible with the ideas of the novel and paves the way to their outgrowing. The parallel helps outline the pattern which Stephen's attitude to religious and mundane authorities follows: from acceptance through defiance to mockery and irony. In the process of writing the villanelle in Chapter V, which represents the achievement of self-awareness through art, Stephen, the protagonist, reconciles the conflicting roles he had previously perceived himself in and defines himself as someone who,

owing to his imagination and experience, performs sacraments without serving. The union of the hero and artist with his own heroine at the end of the episode foreshadows the self-portrait of the narrator in *A Portrait of the Artist as a Young Man* and establishes an analogy between the two works, allowing the conclusions made regarding the poem to be transferred to the whole novel.

In Azorín's short novel the portrait takes many different forms. Its manifestations construct the identity of the represented individual, show how the identity in question can be shaped, cast doubt upon the self-perception of the depicted person and make this person identify with someone else; moreover, they act as a warning. Yet, from the reader's point of view they serve as an emblem of the peculiarities of narration, represent the means of expression by which they are created, and give information on the narrator. All the representations in the novel correspond to the fictional reality while their aesthetic functions are of no importance. The visual portraits are in principle subdued to the verbal ones since they show fragments of a story told in its integrity by words; at the same time, they highlight such moments of the lives of the heroines that in the light of later events would remain in shadow. The comparison between the two types of portraits shows two defining differences between them: the visual representations are inherently situational, unlike the verbal ones that depict the complete development of the individual; the visual representations render their models as women dependent on men, unlike the verbal ones that emphasise the overcoming of the dependency in question, as well as the newly-achieved appreciation of freedom. The problems posed by the portraits in the novel are precisely related to the process of woman acquiring self-awareness as an independent and free human individual. To juxtapose the two stories of growing self-awareness presented in the work – the one which ends tragically in the 15th century and the other one which resolves in a far more satisfying manner in the 19th century – is to measure the change in social stance.

The comparative analysis of the novels of Wilde, Joyce and Azorín from the perspective of the portrait outlines their common commitment to the representation of a contradictory, constantly developing and self-reflexive human individual. The three protagonists reject the authorities embodied by figures of creators, teachers, parents, priests or men. Human personality, it turns out, cannot be confined to external, *a priori* set frames. Individual freedom is highly valued. However, the independence regained from external factors goes along with dependence on internal ones: the identity of the heroes is perceived as subject to their past. Stephen Daedalus' success in reconciling his present and past leads to the writing of *A Portrait of the Artist as a Young Man*; Dorian Gray's failure in the same endeavour results in his suicide; and finally, the positive outcome for doña Inés is due to the fact that she appropriates the past of her ancestors, transforming the inherited pattern into an expression of her individual freedom. The three literary works share the principle of *mise en abîme* in terms of structure; it is conditioned by the nature of the portrait and has its most startling manifestation in Joyce.

The analysis reveals differences as well. While some of them, e.g., Azorín's feminist ideas and Joyce's anticlerical disposition, can be ascribed to the personal beliefs of the authors, others are in tune with broader distinctions within Modernism. Both English-language works, for example, deal with aesthetic problems that are absent from the Spanish-language novel. The explanation lies in the fact that politically engaged literature, to which Azorín's novel in its Spanish context belongs, puts aside aesthetics in general.

By revealing the capacity of the portrait to expound the issues pointed out above, the present book deems it an adequate embodiment of Modernist worldview; an embodiment which offers diverse, always impressive interpretations.

Теодора Цанкова

Портретът в литературата на модернизма
(Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис-Асорин)

Българска
Електронно издание

Научни рецензенти:
проф. дфн Клео Протохристова
доц. д-р Татяна Пантева

Редактор:
Гл. ас. д-р Надежда Стоянова

Факултет по славянски филологии