

Дияна Николова

---

**ПАСТОРАЛНОТО  
В КУЛТУРАТА НА БЕЛ ЕПОК**

София, 2025

НАУЧНИ РЕДАКТОРИ:

проф. д.ф.н. Светлозар Игов  
проф. д.н.к. Мария Шнитер  
доц. д.ф.н. Жоржета Чолакова

© Издателство „Изток-Запад“, 2025

Всички права на български език запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана или предавана под каквато и да е форма и по какъвто и да било начин без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Дияна Николова, автор, 2025

ISBN 978-619-01-1557-1

**Дияна Николова**

**ПАСТОРАЛНОТО В  
КУЛТУРАТА НА  
БЕЛ ЕПОК**





## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>УВОДНИ ДУМИ</b> .....	7
<b>БЕЛ ЕПОК И НЕЙНИТЕ СВЕТОВЕ</b> .....	45
Fin de siècle и Belle époque.....	54
Пасторалът и goguette .....	66
Бел епок, новите loci amoeni и концептът voluptas .....	69
<b>ПАСТОРАЛЪТ КАТО МЕТАМОДЕЛ</b> .....	99
<b>БЕЛ ЕПОК В СВЕТИНАТА НА ПАСТОРАЛНАТА ТРАДИЦИЯ</b> .....	121
Земните градини на мъдреца и градините на Бел епок .....	124
Аристократичният идеал и градините на блаженството .....	131
Буколическият otium .....	138
Аркадия като locus amoenus и κοινός τόπος на европейската традиция .....	141
<b>НОВИТЕ УДОВОЛСТВЕНИ ЛОКУСИ НА БЕЛ ЕПОК</b> .....	145
Предградието като културен и удоволствен локус .....	150
<i>Барбизон, Буживал, Аржантъой</i> .....	150
Предградието, крайградското пространство и пасторалът .....	154
<i>Буколическият свят и родният град</i> .....	156
<i>Буколическият свят и извънградската вила</i> .....	158
Парижките loci amoeni .....	161
Монмартър – идиличен/удоволствен локус на модерността.....	166
<i>Новата топология на града</i> .....	167
<i>Лицата на Монмартър</i> .....	172
<i>Folies и Moulin – новите буколически локуси на Бел епок</i> .....	177

<i>Folies</i> и оперетата .....	184
Любовта, танцът и пасторалният топос .....	188
Градът сцена .....	191
Танцът на Аполон и Дионис.....	192
Пасторалът и сцената .....	197

## **СЦЕНИЧНИТЕ МЕТАМОРФОЗИ**

<b>НА ПАСТОРАЛА В КРАЯ НА БЕЛ ЕПОК .....</b>	<b>201</b>
--	------------

## **ПАСТОРАЛЪТ В ЛИТЕРАТУРАТА**

<b>И ИЗКУСТВОТО НА ФРЕНСКАТА БЕЛ ЕПОК .....</b>	<b>239</b>
---	------------

<b>ВМЕСТО ЕПИЛОГ.....</b>	<b>279</b>
---------------------------	------------

<b>ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>290</b>
---------------------------------	------------

## УВОДНИ ДУМИ

Всяка социокултурна епоха може да се гледа през различни ракурси, да се анализира през различните ѝ „пластове“, за да се построи картина на духовния, артистичния и интелектуалния живот на времето, в която отделните факти и явления не съществуват самостоятелно – като знаци само на културата или на икономическия и политическия живот, на социалните динамики в обществото, а са система от връзки и зависимости, пораждащи цялост. Именно тази цялост носи духа и менталността на времето. Очертаването на такава картина предполага широк спектър от различни четения и подходи – от по-мощабни тематични изследвания до микроанализ; литературоведски и изкуствоведски анализи, социологически, антропологически и културологични интерпретации.

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

Задачата на настоящото изследване е само на пръв поглед малка и обозрима – да се открият и анализират *някои нови и оригинални употреби на пасторалното в културата на Бел епока във Франция*. Това означава да се осмисли реактуализацията на пасторала в една разнолика и много динамична културна ситуация, свързана с Новото време, с мегаполисите от времето на поредната индустриална и научна революция, с радикалните икономически, политически и светогледни промени, чиито специфични рефлексии може да се видят в интензивния културен живот във Франция от времето, наречено Бел епока. През този период буколическото присъствие и в авангардни литературни творби, и в музиката, в живописата, в модернистичните експерименти на трупата на Дягилев и на творците, работили с нея – представители на руския Сребърен век, на „Мир искусства“, както и на западноевропейския модернизъм (Дебюси, Равел, Сати, Пикасо, Матис, Кокто). Пасторални конструкти активно използва и масовата култура от втората половина на XIX век. Те работят дискретно или по-ясно откритими и в подривните

стратегии на авангарда, присъстват и във феномени, родени от взаимодействието между елитарно и масово, провокативно и „обичайно“.

Развлекателната индустрия от времето на Бел епок активно си служи с пасторални елитарно-аристократични съдържателни регистри и удоволствени локуси, градени в предходните векове. Изкуството отново се обръща към мотива за Аркадия, за островния рай, към пастирския otium<sup>1</sup> и към антични фабули, интерпретирани в буколически режим: Дафнис и Хлоя, фавн и пастирка, сатиър и нимфа, Ацид, Галатея и Полифем, Нарцис и Ехо, Амур и Психея, Пан и Сирига и др. Активно се транспонират творбите на Теокрит и Лонг, на Вергилий и Овидий, на римските елeгици Катул, Тибул и Проперций, ренесансови и барокови пасторални творби – литературни, музикални, живописни, балетни.

В културата на Бел епок се „играе“ по нов начин на блажената Аркадия с нейните пастири, сатири и нимфи. Тази игра е свързана не с повторението (серийните форми), а с транспозиции – сменят се съдържателни и формални регистри, философско-естетически тоналности, традиционни пасторални локуси и буколически роли; концепти, стоящи в основата на буколическия modus vivendi. Всичко това на свой ред е предпоставено от спецификите на самото време – на една многолика социокултурна ситуация, свързана главно с модернизма, с ярки антитрадиционалистични тенденции във всички сфери на изкуството, с радикално преосмисляне на наследената традиция, с бохемската култура и новите социални роли, които тя налага, с естетиката на епатажа, с живота на индивида в големите мегаполиси на индустриална Европа.

Диалогът между традиция и модерност, четен през новите транскрипции на пасторалното в Бел епок, предполага анализ на явления от разнороден характер – *социални и културни феномени, чийто κοινός τόπος е буколическото в модерните му превъплъщения*. Още Уолтър Грег през 1906 година, занимавайки се с пасторалната поезия и драматургия, се изправя пред този проблем и заявява, че материалът в подобно изследване по неизбежност е много разнороден и не се поддава на едри обобщения и извеждане на общовалидни тези<sup>2</sup>. Дори и да се ограничим само в рамките на литературното поле, ще открием пасторалното в много жанрове, които традиционно не принадлежат към пасторала, като епиграма, сонет, елегия, ода. И съдържателните, и формалните характеристики на

<sup>1</sup> Otium (лат.) – съзерцателен живот, потопен в покой; свободно време за артистични и философски занимания. Negotium – труд, работа, делови задължения и грижи. И двете понятия при античните автори означават *труд*, занимания, но става дума за различен тип труд. Otium се свързва с духовни дейности и отдиш, свободно време за интензивен интелектуален живот (за литература, философия, изкуства), а не тежък и изнурителен физически труд, работа и обществено-политически отговорности на индивида. Античната култура наговарва тези концепти с особена ценност, борави с разбирането за otium в няколко режима: otium negotiosum – заето с творческа дейност свободно време, otium otiosum – безделие, леност; otium privatum – лично свободно време.

<sup>2</sup> Greg 2004.



тези жанрови форми са различни и динамично променящи се – дори и в малък времеви период и при синхронен срез на литературата. А феноменът, който още Уолтър Грег предпочита да определи като *пасторализъм*, е свързан с творби от всички изкуства, както и със социални практики на съответното време, с определени философски и естетически нагласи, конструиращи пасторалния идеал.

В изследването на трансформациите на пасторалното в културата на Бел епок ще се насочим към много и разнородни явления:

- **новаторски пасторални творби в литературата;**
- **производството на нови буколически локуси** – специфични социални пространства в/около Париж, имащи характера на *loci amoeni*, където се *търси/играе* на блаженство, безсмъртие, покой, безгрижие. Това отново ще са пространства, маркирани като идилични „острови“ край/в тялото на града – Буживал, Аржантъой, Менилмонтан, Белвил, Батиньол и най-вече Монмартър. Сред новите идилични и удоволствени локуси са клубът, кръчмата и кафенето, кабарето, артистичното кабаре (*cabaret artistique*<sup>3</sup>), *café-concert*, *café-chantant*, много от които назовани *jardin*, *moulin* и *folies*, както и *Elysée-Monmartre*, *Cabaret du Ciel*. Сходни по функции са и новите пространства на мегаполиса: градски *паркове* и *градини* (включително и вътрешни градини на кабарета<sup>4</sup> и танцови зали), *спортни площадки* – локуси на ювенилната хедонистична култура<sup>5</sup>;

<sup>3</sup> През 80-те години на XIX век понятието *кабаре* придобива особен културен смисъл. *Cabaret artistique* е литературно кафене, в което се събира интелектуалният елит. То е артистичен локус, носещ нещо от кръчмата, от пещото кафене, от *goguette*. Първото така назовано кабаре – *cabaret artistique*, е „Ша ноар“ (1881) на Родолф Салис. То е *разположено в сърцето на Монмартър* и е обживяно от членовете на клубовете на Хидропатите, Фюмистите, Ирсюитите, Аморфите, Инкохерентните; от Ерик Сати, както и от Алфонс Але, който придава на „Ша ноар“ особена и ярка физиономичност. Сходен е артистичният живот и в останалите европейски мегаполиси от това време. Руските модернисти, бохемата от Сребърния век също се събира в артистични кабарета: „Бродячая собака“ (1912–1915) и „Привал комедиантов“ (1916–1919) в Петербург; „Летучая мыш“ (след 1908–1910) и „Кафе поетов“ (1917–1918) в Москва, литературното кафе „Стойло Пегаса“, иницирано от Есенин през 1919 година и заменило предходното артистично кафе „Бом“, разположено на същото място. Вж. и Троев 2004: 114, 121, 185–186.

<sup>4</sup> Вътрешната градина на „Фоли Бержер“ е интересен пример за нов *hortus conclusus* на потребителската култура от *fin de siècle*. Затворената градина е традиционен символ на Богородица, на чистота и невинност („Песен на песните“, 4:12). Това е място, в което се срещат материалното и духовното, видимото и невидимото, земното и небесното. В изобразителните решения от XIV век насетне *hortus conclusus* е оградена цветна градина, в която седи Богородица с Младенеца.

<sup>5</sup> Именно времето на Втората империя – Париж след градоустройството на арх. Осман, ражда *flânerie*, *boulevardier*, *flâneur*. Този важен социокултурен феномен на модерността изследва още Валтер Бенямин в „The Arcades Project“. Булевардът с алеите, градината и паркът стават особен тип удоволствени места.

- **новаторски употреби на пасторала в балета, балетната музика** и като цяло в музикалния живот на Париж главно след 70-те години на XIX век. Това на свой ред поставя и въпроса за новите функции на *танца* – и като високо изкуство, и като забавление, феномен на масовата култура. Танцът е обвързан именно със специфични удоволствени локуси, назовавани *folies, moulin* – „Moulin de la Galette“, „Folies-Bobino“, „Folies-Robert“ (напр. *Jardin de l’Amitié*), „Jardin Mabille“, „Folies Bergère“, „Moulin Rouge“, „Moulin de la chanson“. И *оперетните театри* са свързани с танца. Сред тях отново срещаме това наименование като значещ избор – „Théâtre des Folies-Marigny“, „Folies-Mayer“, „Folies-Concertantes“, „Théâtre des Folies-Nouvelles“, „Folies-Déjazet“, „Théâtre des Folies-Dramatiques“<sup>6</sup>. Модерна рецепция на пасторалната традиция са и част от балетите, осъществени от трупата на Сергей Дягилев. Употребите на античната буколическа литература присъстват и в оперетата, и в симфоничната и оперната музика на композиторите от Бел епок, не на последно място е и феноменът *канкан* – един от символите на Бел епок;
- активно присъствие на **пасторалното (и на танца) в живописата от fin de siècle** – в творчеството на художници от много и различни художествени направления, често дори и чрез „скандално“ транскрибирани пасторални сюжети (като „Le Bois sacré“ на Тулуз-Лотрек<sup>7</sup>).

Всичко това предполага да се анализират едновременно на пръв поглед не напълно сводими едно към друго неща, обединени от времева рамка, от културните тенденции и светогледните специфики на времето, както и от ярки и емблематични фигури на творци от Бел епок, с които са свързани наблюдаваните явления: *появата на представителни за модернизма пасторални художествени творби в различни изкуства* – модерни и провокативни реплики на многовековната пасторална традиция, както и на *социални пространства с характера на loci amoeni*.

Подходът към решаването на част от въпросите в известна степен е инспириран от методологията на Анри Льофевр, както и на школата „Анали“ и на-

<sup>6</sup> Посочените оперетни театри възникват главно след 1851 г. Използвани са от Флоримон Ерве и Жак Офенбах, както и от други композитори и драматурзи от времето на Втората империя и Третата република – Шарл Льокок, Жан Робер Планкет, Андре Месаже. Тези театри често сменят собствениците и имената си, но запазват като своя „визитка“ именно *Folies* – знак за типа представления (оперета, буфонада, водевил, едноактна комедия) и за композиторите, които ги предлагат. На значението на *folies* и ролята му на модерен буколически локус е посветена частта „Folies и Moulin – новите буколически локуси на Бел епок“.

<sup>7</sup> Емблематичен подривен жест спрямо академичната живопис и салонно-аристократичния тип пасторал, както и спрямо интерпретацията на Античността като цяло в академичното изкуство на Франция след 60-те години на XIX век, е картината на Тулуз-Лотрек „Le Bois sacré“ („Свещената горичка“) – пародия на „Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses“ („Свещената горичка, скъпа на изкуствата и музите“) на Пюви дьо Шаван. За нея ще става дума по-късно в изследването.

чина, по който представителите ѝ разбират правенето на социална и културна история. Това касае най-вече въпросите за *производството на удоволствени локуси* край/в Париж – социални пространства, функциониращи в буколически режим, както и за *социалните роли*<sup>8</sup> във формиращите се нови съобщества в модерния мегаполис, някои от които са ехо на аркадските елитарни артистични общности в Европа, имащи многовековни традиции<sup>9</sup>.

В изследванията на социолози и на антрополози като Клифърд Гиърц културата се мисли като „мрежа от сигнификации“, „символна мрежа“. Тя не е самодостатъчна „суперорганична“ реалност. Анализирането ѝ предполага задаване на значения, оценка на предположенията, извеждане на заключения от най-сполучливите догадки, строене на хипотези, а не откриване на Континента Смисъл и картографиране на ландшафта му<sup>10</sup>. Относно разбирането си за културата като система Гиърц дава и следния оригинален пример: тя е по-скоро като октопод, а не като паяжина. Отделните части на октопода се движат несинхронно, пипалата му са независими едно от друго и се движат първо една част, после друга, т.е. има частична интеграция, частично несъответствие, частична независимост при взаимодействието на елементите в цялото<sup>11</sup>. В „Интерпретация на културите“ Гиърц използва термина символ по отношение на всеки предмет, действие, явление или връзки, които служат като средство за предаване и възприемане на смисъл. Така могат да бъдат четени, описвани и интерпретирани явления от обществения живот, поведението на индивидите, религия, изкуство, институции, социални процеси. През анализа на отделните елементи от семиотичната мрежа могат да се открият вътрешните взаимовръзки и отношения, да се охарактеризира системата съобразно централните ѝ организиращи символи и базовите структури, израз на които

<sup>8</sup> *Роля* е театрален термин, с който активно си служи социологията от 30-те години на ХХ век насетне.

<sup>9</sup> Във времето на Ренесанса и през XVII век в Европа се формират много елитарни съобщества, както и академии, наречени „Аркадия“ или с имена, отправящи към буколическия „свят“ – към известни пасторални творби. Това са обединения на поети, писатели, музиканти и художници, носещи условни поетически имена (най-често буколически), „играещи“ на пастири; оповестяващи идеите за пасторална красота и щастие сред природата, за otium, за идеална република на духа. Сред тези общности са римската „Аркадия“ (Accademia degli Arcadi, 1690), „Академия на истинските любовници/Академия на идеалите влюбени“ (1624) и „Цветен орден“ (Pegnesische Blumenorden от 1644 г. в Нюрнберг, наречен и „Общество на пегниските пастири“). Членовете на академия „Аркадия“ имат за емблема флейтата на Пан със седем тръби, наричат себе си „пазителите на Аркадия“ (Custode di Arcadia), събират се на хълма край Рим, в градините на аристократични фамилии (Orsini, Farnese), носят пасторални имена и дрехи в античен стил. Същото правят и участниците в Обществото на пегниските пастири. Тази елитарна мода става повсеместна в цяла Западна Европа през XVII век.

<sup>10</sup> Geertz 1973: 20.

<sup>11</sup> Geertz 1973: 408.

се явяват и идеологическите принципи, на които е основана. Защото в социалните действия се артикулират културни форми. От такава позиция могат да се четат и осмислят и интересни социокултурни феномени като изборите за наименования на много от удоволствените локуси на Париж във времето на Бел епок – с високочестотната употреба на *folies, moulin, jardin*. Тяхната цел е да осигуряват стандартизирана ориентация за публиката, носена от традицията през устойчиви знаци, включително през пасторала. Наименованията на тези локуси и избраната за тях визия – дело на известни художници и плакатисти<sup>12</sup>, съзнателно отправят съобщение на потребителите си в съответствие със социално установени кодове. Парижките *loci amoeni* от времето на Бел епок са игрови пространства с бляскави и развлекателни декори, царство на разкоша и освободеността – места, които биха могли да се определят като *Luxe, Calme et Volupté*, ако използваме заглавието на картината на Матис („Разкош, покой и сладострастие“). Те предлагат специфични социални роли на встъпилите в тези нови Острови на блажените, в тези *sedes beatae*. Светът на кафе-шантаните, на кабаретата и танцовите зали, на кръчмите с песенните практики на *goguette* е игрови свят – театрализиран, сценичен, с определени роли, отредени за всички, а не само с ясна граница, маркираща публика/изпълнители. Това са и реални пространства (географски, социални), както и символни места с предпоставени в тях символни действия. Доколкото в тях се проиграва по нов начин мечтата на съвременния човек за блажено живеене (и за буколически *otium*), те са съзнателно конструирани културни модели – модели на „острови на блаженството“, но също и модели за определено стандартизирано възприятие, които културната индустрия използва в посока на активизиране на желанията, създаване на мотивация да се попадне в този „рай“, в това „златно време“<sup>13</sup>, в това недостъпно за обикновения смъртен място, в аристократичния локус на празничното живеене.

Голямото културно поле на Бел епок съдържа множество интересни и важни за изследването автори и творби, много от които и до днес са в канона на

<sup>12</sup> Името „Ша ноар“ е свързано с Родолф Салис, а емблематичният образ на кабарето с проловутия черен котарак е дело на Теофил Стейнлен. Визията на „Мулен Руж“ и на „Фоли Бержер“ създава арх. Ниерманс (Eduard Niermans), а за рекламата им се грижат най-известните художници и плакатисти от Бел епок – Тулуз-Лотрек, Теофил Стейнлен, Жул Шере, Шарл Леви, Албер Гийом и др. (Вж. и Динкова 2008; Спасова-Дикова 2010: 219–230; Кузвесова 2018)

<sup>13</sup> Златният век (*aurea saecula*) елинската култура свързва с *chruseon genos* (златния род), с първото поколение хора – „с безгрижни сърца“, които не познават труд и нецъстие, жалка старост, а „черпят в пира наслада, от всички злини надалече“ (Хезиод, „Деда и дни“, 109–116). Вергилий първи конструира понятието *Златен век*, което ще има дълъг живот в европейската култура. Така *геност* (на хората, на различните поколения, сътворени от боговете) се заменя с идеята за *времето* и дава нова, вече темпорална перспектива на конструкта *Златен век* и на копнежа по свършения живот в това образцово време.

литературата, живописата и музиката. Други са позабравени, почти „неизвестни“ (отвъд „археологическите“ интереси и компетенции на литературния историк), но и те не следва да се приемат като второстепенни и маргинални при обследването на социокултурното поле само защото от определена съвременна гледна точка не са „осветени“ като „големите и вечните творби“ (на всички времена, на европейската култура) или пък не са активно реципирани в конкретна национална литература<sup>14</sup>, а са поставени по рафтовете и чекмеджетата на историята на литературата. Динамиката на отношенията шедьовър/второстепенна творба е предпоставена от ред причини, сред които исторически норми на вкуса и критерии за изкуство, т.е. социално нормирани критерии. Пасторали, превърнали се в бестселъри за времето си и формиращи културни вкусове и модели, а днес потънали в забрава, са: „Астрея“ (1607–1627), „Сирена“ (1604) и „Силванира“ (1625) на Оноре д'Юрфе; „Пътуване на острова на любовта“ (1663) на Пол Талман; „Лудостта на Силена“ (1623) и „Пасторали“ (1618–1625) на Ракан<sup>15</sup>; „Филин или Насрещна любов“ (1630) и преди това „Пасторал“ (1600) на Антоан дьо Монкретиен; „Любовта на Психея и Купидон“ (1669) на Лафонтен, „Галатея“ (1783) и „Естел и Неморен“ (1788) на Флориан. Тези творби работят активно в културното поле на френската Бел епок и не могат да бъдат изключени от анализационните наблюдения. И творци от края на XIX век като Фелисиен Шамсор<sup>16</sup> с неговите популярни колажни романи

<sup>14</sup> Много интересен и красноречив пример е руската култура с нейната късна рецепция на концепта Аркадия (Arcadia като *locus amoenus*, като идеален ландшафт, като „духовен пейзаж“) и на многовековната буколическа литература. Това става едва в края на XVIII век. Дотогава и в речниците на руския език не присъстват статии като „Аркадия“ и „буколически“, а употребата на понятието е само в географски текстове, включително и в речника на В. Даль „Толковый словарь живого великорусского языка“. В него е поместена единствено речниковата единица „Аркад“, в която се пояснява, че става дума за сорт „аркадски ябълки“. Ситуацията рязко се променя през XIX век с активната рецепция на Античността и на западноевропейската култура в Русия. Вж. Тирген 2015: 69–110.

<sup>15</sup> „Пасторали“ („Les Bergeries“) е пасторална драма, вдъхновена от Теокрит, Вергилий, Тасо, Гуарини, Оноре д'Юрфе. Творбата на Ракан има над 12 издания за първите 10 години след публикацията ѝ през 1625 г. През XVII век както в литературата и драматургията, така и във френския музикален театър – особено през втората половина на века, активно присъства пасторалът. Създават се десетки пасторални музикални комедии, дивертименти, балети, опери. Вж. и: Powell 2000.

<sup>16</sup> Félicien Champsaur (1858–1934) е журналист и писател, участник в „Хидропатите“, част от парижката бохема. Автор е на много романи, сред които: „Dinah Samuel“ (1882), „Les Bohémiens“ (1887), „Lulu; pantomime en un acte“ (1888); „Parisiennes“ (1888), „Lulu, Roman clownesque“ (1901). Издава и журналистически творби като сб. „Masques modernes“ (1889). Определян като *romancier de peu de génie* („романист с малко талант“), той е характерен за Бел епок творец. Създава хибридни текстове, романи колажи, вписващи в текстовия корпус плакат, илюстрация, карикатура, реклама, стихове. И тематиката му е актуална и популярна сред масовата аудитория от онези десетилетия – свързана е с танца, цирка, пантомимата,

също задават облика на времето, показват една тенденция, характерна за 80-те и 90-те години на XIX век, която ще се разгърне до сюрреалистичния балет-коляж „Парад“ на Ерик Сати и преди това в „Зона“ на Аполинер. Не на последно място сред „позабравените“ текстове са и много значими творби на писатели, свързани с появата на манифести и художествени направления – като „Госпожица Мопен“ на Теофил Готие, в чийто предговор е огласена концепцията *l'art pour l'art*. Може да се посочат и произведения като „Капитан Фракас“, „Фортунио“ и „Пастирът“ на Готие; „Мочурища“ и „Лошо прикованият Прометей“ на Андре Жид и т.н.

И отсяваните от времето творби са важна част от културния контекст на една епоха, знак са за нейните вкусове, художествени нагласи, моди, експериментаторски търсения. Защото изкуството и инструментариумът за неговото възприемане се изготвят в една и съща работилница, както ще отбележи и К. Гиърц<sup>17</sup>. Голяма част от „позабравените“ произведения са особено популярни, вписани активно в цялостния художествен диалог на времето, изправени пред своята разнородна аудитория, следващи/задаващи културни тенденции и вкусове. За тях също ще става дума в настоящото изследване – за творби, обвързани с авангардни експерименти в краевековието, за академични и официално признати творби, много от които сакрализирани от литературните и от живописните Салони, както и от художествената критика, а също и за ориентирани към масовата аудитория произведения, някои от които по-традиционни, а други – модерни, провокативни и новаторски, решили по свой начин въпроса за вкуса и популярността. Ще посочим само няколко примера. Единият е творец, за когото ще става дума в настоящото изследване – Теофил Готие<sup>18</sup>. Година след излизането на романа „Госпожица Мопен“, през 1836 година Готие провокативно ще заяви, че красивото практически изделие винаги е за предпочитане пред лошото произведение на изкуството, че художниците и скулпторите са полезни за създаване на сгради и ювелирни творби; че той самият предпочита самотното изкуство – изкуството, влюбено в себе си подобно на Нарцис, но колкото и очарователен да е Нарцис, той умира сам, взрян безутешно в образа си, и ако изку-

---

светския живот на парижките красавици, пикантни еротични истории и т.н. Книгите му са илюстрирани от най-известните художници и плакатисти: Жул Шере, Луи Морен, Анри Жербо. По това време Шере е отворил свое ателие за литографии, а Жербо работи за списанията „La Vie Parisienne“, „Le Rire“, „La Vie Moderne“, „Le Monde illustré“, „L'Illustration“ и др. За Шамсор вж. Bazile 2007.

<sup>17</sup> Geertz 1983: 118.

<sup>18</sup> Отбелязвайки слабата рецепция на Готие в България, Симеон Хаджикосев обговаря въпроса какво представлява явлението *пред- и постромантици*: „В теоретическо отношение тяхното творчество е дори по-интересно, защото откроява тенденции, които получават доразвитие от други литературни школи и направления“ (Хаджикосев 2007: 232). И настоящото изследване се фокусира върху фигурата на твореца Готие – в светлината на тенденции, свързани с модерното транскрибиране на пасторала.

ството се изолира така, ще го постигне същата участ<sup>19</sup>. Теофил Готие е елитарен, интелектуален тип творец и ерудит, влюбен в Изкуството и Красотата, но също така печата активно в пресата, формира вкусове и нагласи, а статиите му се дискутират повече от политическите събития в Париж. Той е пример за двойствената и провокативна ориентация на автора към аудиторията и към реалностите на художествения пазар<sup>20</sup>. Същото се отнася и за личности като Алфонс Але и Ерик Сати, за творческите им експерименти и артистични предизвикателства, сходни с тези на Готие, за присъствието им едновременно в различни полета на културата<sup>21</sup>. Още по-интересни са епатажните изяви на членовете на „Алогични изкуства“ („Arts Incohérents“), „оцветили“ цяло десетилетие в художествения живот на Париж<sup>22</sup>. Техните подривни стратегии спрямо официалната култура, спрямо масовия вкус са своеобразна лупа, през която може да се наблюдават динамиките в културните полета от времето на Бел епок. В друга посока пък се движат творци като Пиер Луис, създаващ „античен“ текст, предизвикал голям резонанс в художествените среди – „Песните на Билитис“ (1894)<sup>23</sup>. Тази литературна мистификация е не просто изящно и много успешно възсъздаване на архаическата лирика (и основно „света“ на Сафо), но и на един образ на Античността, конструиран от *fin de siècle* – с буколическата образност, поетическата

<sup>19</sup> Gautier, Théophile. *Beaux-arts – Applications de l'art.* // *La Presse*, 27 décembre 1836.

<sup>20</sup> Журналистическите статии носят на Теофил Готие многократно по-голям доход от това, което печели като писател, поет и драматург. Той е определян като „безупречен поет и каторжник на журналистиката“ (Хаджикосев 2007: 231).

<sup>21</sup> Сред емблематичните примери от същите десетилетия за творческо присъствие в регистрите и на популярното, и на новаторското и елитарното е Габриел Форе, писал във всички музикални жанрове на своето време – от реквием и опери до романси, песенни цикли, популярни песни (*mélodies*). Може да добавим и Жак Офенбах. Започнал творческия си път като оркестрант в „Опера комик“, той се стреми да се занимава само със „сериозна“ музика, но шумната си слава завоюва с оперети. А неговият знаменит *Le Galop infernal* от II акт на „Орфей в ада“ според много изследователи официализира канкана. Вж. и Владимирская 1975.

<sup>22</sup> Клубът **Алогични изкуства** (*Arts Incohérents*), създаден от Жул Леви, функционира в периода 1882–1889 г. Наименованието *incohérent* (непоследователен, несвързан, абсурден, неясен, противоречив) маркира откровено провокативната стратегия на творците, чийто девиз е „*смърт на клишетата*“. Първият им Салон е обявен като „*изложба на онези, които не могат да рисуват*“. Популярността на тези Салони е огромна, посещаемостта им през 1882 и през 1883 година в галерия „Вивиен“ е около 20 000 човека. През 1886 година новата им изложба е в театър „Еден“ и отново се радва на огромна популярност. Същото се отнася и до списанията, които издават в това десетилетие Хидропатите, „Ша ноар“ – с големи тиражи. Вж. <<http://philippe.villemin.free.fr/artsincohérents/index.html>>

<sup>23</sup> В Бел епок „модерно“ невинаги означава строго елитарно, неразбрано от масовата публика. Пример за това са както епатажните изяви на *Arts Incohérents*, така и романът на Пиер Луис „Афродита. Антични нрави“ (1896), който веднага става бестселър с огромен тираж. Същата скандална популярност има и предходната му творба „Песните на Билитис“.