

СУ „Св. Климент Охридски“
Факултет по славянски филологии
Катедра „Теория на литературата“

Дипломна работа

на тема:

Отношението между текст и образ през примера на Овидий и Брьогел

Дипломант:

Светослав Димитров Стойчев

Факултетен №

12655

Научен ръководител:

доц. д-р Богдана Паскалева

София, 2023

Съдържание:

1. Въведение – 3 стр.
2. Първа глава. Видове образи. Теоретичен поглед върху отношението между текст и изображение – 5 стр.
3. Втора глава. Възникване, развитие и трансформации на митологичния разказ за Икар – 11 стр.
4. Трета глава. Гротесковият Икар в произведенията на Овидий и Питер Брьогел Стария – опит за съпоставка – 23 стр.
5. Заключение – 45 стр.
6. Библиография – 47 стр.

Въведение

Настоящото проучване се занимава с отношенията между изображение и текст и се насочва към онези случаи, в които те представляват репрезентации на един и същ сюжет. Чрез съпоставително разглеждане на словесни и визуални произведения от различни автори, различни епохи и различен контекст ще се опитаме да изградим обща представа за развитието и рецепцията на определен сюжет – в случая, мита за Дедал и Икар. Ще се опитаме да докажем, че определени структурни елементи от сюжета не се влияят от смяната на медията и хронологията, а също че трансформацията им може да бъде проследена в произведения от различни изкуства и от различни епохи. Използвайки анализирания материал, ще се опитаме да изведем някои ключови характеристики на общуването между епохите. От друга страна, работата се стреми да се съотнесе към актуалните въпроси, които разглеждат дисциплините, занимаващи се с визуална култура. В това отношение ще разгледаме възможностите за анализ на отношението между образ и текст.

Текстът се състои от шест части: въведение, същински текст, разделен в три глави, заключение и библиография.

В първата глава от настоящия текст ще обърнем внимание върху концепцията за комплексно анализиране на литературни и визуални произведения. За целта ще стъпим върху авторитета на Ервин Панофски и дисциплината, на която той е основоположник – „иконология“. Ще се опитаме да конструираме понятие за „образ“, което да е приложимо както върху визуални, така и върху словесни произведения, като за целта ще се позовем най-вече върху работата на У. Дж. Т. Мичъл.

В следващата глава ще проследим възникването и рецепцията на сюжета за Дедал и Икар от Античността до Ренесанса. За целта ще бъдат разгледани както текстовете на ключови антични митографи, така и средновековни и ренесансови разкази върху мита. Литературният материал ще бъде допълнен с визуални произведения, принадлежащи към различни изобразителни традиции и представящи различни версии на мита. Фокусът ще бъде поставен върху отношението на различните вариации и репрезентации на мита към разказа на Овидий в поемата „Метаморфози“.

Третата глава ще се занимае с гротеската като художествен похват и нейната употреба в мита за Дедал и Икар през различните епохи. Фокусът тук ще е върху

картината „Пейзаж с падането на Икар“ от Питер Брьогел Стари. Ще обясним защо смятаме, че Брьогеловата творба използва като първоизточник тъкмо Овидий и ще разгледаме както похватите, които са сходни в двете произведения, така и трансформациите в сюжета и неговата рецепция.

Ако трябва да обобщим тезата на изследването: то разглежда литературните и визуалните произведения като допълващи се и позволяващи по този начин по-разширено разбиране на флуидността между изкуствата и различните епохи. В същото време то се занимава и с начините, по които художествени механизми като гротеската присъстват едновременно в различни медии и се адаптират към особеностите им. Чрез проследяването на гротесковите образи в античен текст и в ренесансово изображение, както и чрез анализ на трансформациите на самия мит от Античността до Ренесанса ще аргументираме твърдението, че представата за традиционни граници между културно-историческите епохи трябва да се преразгледа. Употребата на гротеската у Овидий и у Брьогел позволява да се открият нови сходства и разлики, нови концептуални близости, чрез които приликите и разликите между Античността и Ренесанса да бъдат осмислени по нов начин с оглед на детайлите.

Първа глава

Видове образи. Теоретичен поглед върху отношението между текст и изображение

Теоретичните изследвания върху историята на визуалната култура поддържат твърдението, че едно съвременно проучване не би могло да се задоволи единствено с позитивистки методи на работа. Чистата история на изкуството не би могла да отговори на всички допълнителни въпроси, които възникват у съвременния зрител при срещата му с визуалното изкуство. На следващо място, огромна част от произведенията на класическата живопис или скулптура имат имплицитна или експлицитна връзка със словото. Тази връзка не може да бъде обяснена единствено посредством историческа контекстуализация на творбата. Нужно е да разберем защо съществува и как всъщност функционира.

В своята студия „Иконография и иконология. Въведение в изкуството на Ренесанса“ създателят на иконологията Ервин Панофски смята, че иконологията трябва да съчетава методи и аспекти от множество други науки, за да може да бъде изградено пълнокръвно разбиране за произведенията на визуалното изкуство. Поради това Панофски обособява нова наука, която нарича „икология“. В споменатата студия изследователят излага проблемите, които според него стоят пред науката за визуалните образи.

Докато се ограничаваме с твърдението, че знаменитата фреска на Леонардо да Винчи изобразява група от тринадесет души около трапеза и че тази група хора представлява „Тайната вечеря“, ние разглеждаме произведението на изкуството като такова и интерпретираме композиционните му и иконографски черти като присъщи нему свойства или качества. Но опитаме ли се да го схванем като документ, отразяващ личността на Леонардо или цивилизацията на Зрелия ренесанс в Италия, или определено религиозно отношение, ние вече разглеждаме произведението като симптом на нещо друго, което се изразява в безкрайно многообразие от други симптоми, и тълкуваме композиционните и иконографските му черти като по-специфични свидетелства за това „друго нещо“. Разкриването и интерпретацията на тези „символични“ стойности (които често са непознати на самия художник и дори може значително да се различават от онова, което той съзнателно е искал да изрази), са предмет на дисциплина, която можем да наречем „икология“ за разлика от „икологията“.

(Панофски 1986: 77).

В същия текст Панофски систематизира методологията на предложената от него дисциплина за изследване на изображенията, като посочва три неразривно свързани равнища на анализ:

1. Предиконграфско описание: това равнище предполага различаване на определени фигури и действия на база натрупания практически (извънхудожествено) опит.
 2. Иконографски анализ: тук изследователят извършва надхвърляне на практическия опит, като се концентрира върху литературата, занимаваща се с конкретното изображение. Панофски твърди, че за успешното анализиране на изображенията е нужно разбиране на връзката им с литературата и сериозното проучване на традицията при конкретния образ – литературна и изобразителна.
 3. Иконологическа интерпретация: чрез синтез от направените проучвания върху стила, историята на изобразяването, литературните вариации на сюжета и др. фактори се изгражда една интерпретация, която едновременно обяснява спецификите на конкретното изображение и го полага в някаква традиция.
- (Панофски 1986: 84–85)

За Панофски иконологическият анализ на едно произведение представлява в най-голяма степен синтез между посочените три равнища, които са нужни за изследването.

Иконологията на Панофски се оказва крайъгълен камък за развитието на науките, занимаващи се с визуални образи. Когато през 90-те години на XX век в хуманитарните дисциплини Готфрид Бьом и У. Дж. Т. Мичъл регистрират т. нар. картинен или иконилен обрат, визуалните изследвания значително разширяват методологическия и дисциплинарния си обхват. Освен живописата, скулптурата, фотографията и киното, в обект на научен интерес се превръщат и градската среда, медийните образи – изобщо, всички образи, които могат да бъдат наречени визуални. В статията си „Картинният обрат“ У. Дж. Т. Мичъл заявява:

Картината сега стои някъде по средата между „парадигмата“ и „аномалията“ на Томас Кун, явявайки се централна дискуссионна тема в хуманитарните науки по начина, по който преди го правеше езикът: тоест, като вид модел или фигура за други неща (сред които самото фигуриране) и като нерешен проблем, може би дори предметът на своя собствена „наука“, нещо, което Ервин Панофски нарече „икология“. Най-простият начин да се формулира това, за което

става дума, е да се каже, че в онова, което често е характеризирano като епоха на „спектакъла“ (Ги Дебор), „надзора“ (Фуко) и всепроникващия имидж-мейкинг, ние все още не знаем точно какво са картините, каква е тяхната връзка с езика, как действат върху наблюдателите и върху света, как тяхната история трябва да бъде разбрана и какво трябва да се направи със или за тях.

(Мичъл 2013)

Развитието на науките за образа сериозно разклаща разбирането за това що е образ, как бива възприеман и как функционира в нашето съвремие. В България проблемите на съвременните дисциплини, фокусирани върху визуалното, и отношенията между история и образ са разгледани от Ангел В. Ангелов в студията му „Неустановеност и избор: формиране на не/дисциплинарни полета за изучаване на визуалния образ“¹:

Дебатът за края на историята на изкуството направи невъзможни познатите, традиционни и по-нови, съотнасяния между история и изкуство. Най-малкото отношението „история–изкуство“ престана да изглежда естествено. Именно идеята за „смъртта, края“ към изкуството (както и всички обсъждания за края на историята, за следисторията) е причина всяко свързване на изкуство и история да започне с размишление върху историчността, с нейното обосноваване, или да въведе размишлението имплицитно в избора и подредбата на историческата конкретност, ако не желае да възпроизвежда анахронични постановки.

(Ангелов 2023)

Разколебаването по отношение на историчността и традиционните хуманитарни дисциплини, занимаващи се с образа, води до разколебаване и в понятийния апарат, който бива използван. В обект на научноизследователски интерес се превръща всичко, което може да бъде отнесено към понятието образ. Изследванията върху визуалното излизат далеч извън традиционните изкуства (за които Вазари смята, че могат да доведат до съвършенство) – живопис, скулптура и архитектура. Появата и разпространението на популярната култура след 60-те години на миналия век размива границите между високо и ниско изкуство и между различните изкуства изобщо, поради което трансформацията на хуманитарните дисциплини се оказва неизбежна. Отново Ангелов отбелязва тези тенденции в следния цитат:

¹ За този интерес свидетелстват например преводните сборници със статии „Следистории на изкуството“ и „Разказвайки образа“, издадени под съставителството на Ангел В. Ангелов и Ирина Генова през 2001 и 2003 г. Също така, броеве 6,7 и 9 на електронното списание „Пирон“.

Съответно употребата на понятията (изкуство, история, художествено произведение, тълкуване, художник (автор), художествен живот, музей, публика и др.), без да се рефлектира върху тяхната неустановеност или дори неупотребимост, изглежда като възпроизвеждане на анахроничното. В затруднение е и легитимността на дисциплините, които поддържат специализираното изучаване на изкуствата, защото подобно изучаване е загубило предишната си престижност. Затова те се преобразуват в истории на културата, във визуална антропология, медиазнание (понякога само номинално), за да не изчезнат. Преобразуването се налага, тъй като рамките на предметната област „история на изкуството“ се преживяват като неудовлетворителни, също така поради необходимостта да се обоснове каква е социалната стойност едновременно на областта и на преподаването ѝ.

(Ангелов 2023)

Търсенията на съвременните науки, занимаващи се с визуалното, са обобщени и от Богдана Паскалева по следния начин:

Може да се каже, че в това отношение традиционните дисциплини на изкуствознанието и историята на изкуството са се разтворили в едно търсене на същността на визуалния образ отвъд обхвата на художественото, отвъд обхвата на това, което можем да наречем „изкуство“, на което може да се припише естетическа стойност, което може да влезе в наратива за историческото развитие на изобразителното изкуство.

(Паскалева 2022: 15)

Това разширяване води след себе си сериозна нужда от теоретично изясняване, като в този контекст Панофски се оказва един от основоположниците на новото мислене за визуалното². С усложняването на методологията при изследване на образите и обособяването на този тип проучвания в самостоятелна дисциплина, Панофски дава основание на изследователите от края на миналия и началото на новия век не само да търсят средства за анализ на изображенията от областта на семиотиката, деконструкцията, антропологията, херменевтиката и др., а и да си зададат въпроса дали образите са само визуални, или можем да ги разглеждаме и извън изобразяването в тесния смисъл на

² В своя текст „Идеология и иконология“ Джулио Карло Арган нарича Панофски „Сосюр на историята на изкуството“ (Argan/West 1975: 297 – 305).

сетивната видимост. Ето защо на преден план излиза отново въпросът за връзката между словесен и визуален образ.

В есето си „Що е образ?“ Мичъл твърди, че е неизбежно да търсим общ корен между изобразителен образ и лингвистичен образ. Използвайки като медиатор между езика и изображенията йероглифните системи и пиктограмите, той заявява, че „сестринството между изкуствата винаги трябва да се взема предвид“ (Mitchell 1984: 529). Изработването на ново понятие за образ е тема и на монографията на Мичъл „Иконология: образ, текст и идеология“. За да обоснове общия корен на словесния и визуалния образ, той се аргументира с Витгенщайновия „Логико-философски трактат“, като той се стреми да изгради единно понятие, предхождащо разделението между визуален и невизуален образ:

По-малко чист, но- надявам се, по-творчески и по-продуктивен начин за справяне с проблема е да се оставим на изкушението да разглеждаме идеите като образи и да съхраним тяхната повтораемост. Това включва внимание към начина, по който образите (и идеите) се удвояват: начина, по който изобразяваме акта на изобразяване, представяме си дейността на въображението, оформяме изпълнението на формите. Тези удвоени изображения, образи и фигури (които ще препращам – колкото се може по-рядко – към „хипериконите“) са възможности едновременно за отдаване и устояване на изкушението да разглеждаме идеите като образи. Пещерата на Платон, восъчната плочка на Аристотел, тъмната стая на Лок и йероглифите на Витгенщайн са все примери за „хиперикона“, която заедно с популярната метафора за „огледалото на природата“ ни осигуряват модели на мислене за всички видове образи – ментални, вербални, изобразителни и възприятийни.

(Mitchell 1986b: 6)

Мичъл излиза извън рамките на традиционното мислене върху образа. Образът вече е отвъд единствено визуалното, в обект на изследване се превръщат всички възможни видове образи, като се търси родството между тях. И понеже се налага да отделим тази нова дефиниция на образа от традиционното схващане, използваме понятието „хиперикона“. В своята книга „Обличане на голготата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо“ Богдана Паскалева обръща внимание на теорията, предложена от Мичъл, и понятието „хиперикона“, както го дефинира той: „Хипериконата е общото понятие, което

интегрира под формата на семейно родство (по Витгенщайн) групата на всички онези феномени, материални и нематериални, визуални и невизуални, които можем да назовем „образ“. В това число се включва и вербалният образ.“ (Паскалева 2022: 20).

В настоящия текст ще се опитаме едновременно да следваме иконологическата методология на Панофски, комбинирайки я с теоретичната постановка на Мичъл за връзката между визуален и словесен образ. Поради особеностите на обектите, които ще бъдат анализирани – сюжетът за Икар у Овидий и у Брьогел (словесен и визуален образ), теоретично ще стъпим върху Мичъл, тъй като това ни позволява да напуснем идеята за образа като чисто визуално понятие и да съпоставим един и същ образ, разгърнат от античен поет и от ренесансов художник. Необходимо е обаче тези произведения да бъдат положени в съответния културно-исторически контекст, чрез което да бъде изяснен диалогът между епохите на Античността и Ренесанса. Ето защо, по отношение на анализа на творбата на Питер Брьогел ще се обърнем към методологията на Панофски.

Що се отнася до възможните възражения срещу прекалено общото понятие за образ, което Мичъл изгражда, можем да кажем, че поради заплахата от разпад, пред която е изправено това понятие, Мичъл го обосновава откъм понятието на Витгенщайн за семейно сходство. Витгенщайн въвежда това свое понятие в съчинението си „Логико-философски трактат“, като го свързва с интересуващата го тема за игрите:

Нека да разгледаме напр. действията, които наричаме „игри“. Имам предвид настолни игри, игри на карти, игри с топка, военни игри и т.н. Какво е общото за всички тях? – Недей да казваш: „Те трябва да имат нещо общо, тъй като иначе нямаше да се наричат ‘игри’, а погледни дали всички те имат нещо общо. – Защото, когато ги наблюдаваш, ти няма да видиш нещо, което е общо за всички тях, но ще видиш прилики, сродства, и то цяла редица.

И резултатът от това наблюдение е: Ние виждаме една сложна мрежа от прилики, които взаимно се застъпват и кръстосват. Прилики в голямото и малкото.

(Витгенщайн 1988: 66)

Въз основа на това разсъждение на Витгенщайн Мичъл съставя своето пределно общо понятие за образ. Това означава, че следва да мислим връзките между словесния и визуалния образ на равнището на семейните прилики по Витгенщайн. Тази методология ще опитаме да приложим при анализа на отношението между образната репрезентация на

мита за Икар у Овидий и Брьогел, като се опитаме да проследим свързващите ги елементи и съпоставим семантичните импликации на техните серии.

Втора глава. Възникване, развитие и трансформации на митологичния разказ за Икар

Един от най-популярните старогръцки митове, познат ни още от часовете по литература в училище, е този за Дедал и Икар. Сюжетът за изключителния изобретател и сина му, който пренебрегва заръката на баща си и поради това губи живота си, се е превърнал във вдъхновение за всевъзможни произведения на всички изкуства. Изобразително изкуство, литература, кино, музика: Икар може да бъде открит както на най-очевидните места, така и на места, на които дори не сме предполагали.

Откъде обаче произлиза този сюжет, какви са неговите корени? Първо трябва да разясним какъв тип мит е този за Дедал и Икар, кога условно можем да посочим, че е възникнал, и каква е била неговата митологична функция.

По всяка вероятност митът е героически, при това по-скоро принадлежащ към късния героизъм. Това е времето в Древна Елада, което настъпва след Дорийското нашествие. Обществото се променя, гражданският тип заменя родовия. Фундаменталното преструктуриране в социално-икономически план оставя отражението си и върху колективното творчество. Класическите героически митове отстъпват пред новите митове – митове за богоборци, за метаморфози и за родови проклетия. В своите „Лекции по антична култура“ Огнян Радев обръща внимание на този преход и новите митове, които той поражда:

Натрупаният богат жизнен опит, накрая, ще доведе, от една страна, до кодификация на митологията, т.е. до Омировия епос, който е началото на художествения тип мислене, а от друга страна – до появата на научния тип мислене, който ще се отрази в митологията като митове за метаморфози, където живата природа ще поражда неживата: един мисловен процес, органично противоположен на митичния и по своята същност първичен научен метод за обясняване на действителността.

(Радев 2018: 58–59)

На пръв поглед изглежда очевидно към кой вид митове спада този за Дедал и Икар. Става дума именно за мит за метаморфоза, характеристика, която обосновава включването му в едноименната поема на Овидий (детайлно е представена трансформацията на Дедал и Икар в птици). Сюжетът (особено вариантът на Овидий) може да бъде вписан и в етиологичните митове – узнаваме произхода на яребицата. Тъкмо това е т. нар. от Огнян Радев „първичен научен метод за обясняване на действителността“. Познавайки обаче рецепцията на мита (най-вече през многобройните антични автори, които по някакъв начин го пресъздават), можем с известна сигурност да твърдим, че той принадлежи и към митовите за богоборци, още повече, че съотнасянето на един мит към няколко категории не е прецедент – митът за Арахна по същия начин е едновременно богоборчески, метаморфичен и етиологичен.

Какви са обаче особеностите, които забелязваме в мита за Икар? На първо място трябва да отбележим, че Икар не предизвиква директно никое божество за разлика от най-популярните богоборчески митове – Тантал, Сизиф, Арахна. Предвид обаче традиционното съпоставяне на Икар и Фаетон и класическата за богоборческите митове схема, която следва и сюжетът за Икар (забрана–хюбрис–наказание), можем да твърдим, че митът е схващан и като принадлежащ към онзи корпус от митове, които определяме като богоборчески. Познавайки се отново на Огнян Радев, можем да потвърдим, че митът за Икар отговаря на особеностите на тази категория митове: „Това са митове, в които смъртен извършва конкретно престъпление спрямо боговете, след което следва божествено наказание. Те са отражение на нарасналото социално-икономическо самочувствие на човека, на неговия прогрес и независимост срещу силите на природата.“ (Радев 2018: 59)

Макар да можем да заявим, че сюжетът набира своята популярност, след като Овидий го разработва в своите „Метаморфози“, необходимо е да разгледаме и по-ранните варианти на мита. Макар да не можем с точност да посочим първия античен митограф, предаващ сюжета, той се среща в текстовете на множество автори, предхождащи Овидий. Ще споменем и ще разгледаме как е разказан сюжетът само при някои от тях – Палефат, Аполодор, Диодор Сицилийски и Хигин. Посочените митографи са представителни поради обстоятелството, че живеят в различни периоди и позволяват да проследим изменението на мита (ако е налице такова). Палефат живее през IV в. пр. Хр. и е сред първите автори, у които изобщо се среща този сюжет. Аполодор (I в. пр. Хр.) е сред

най-значимите митографи на Елинизма, виден филолог, работи в Александрийската библиотека, Диодор Сицилийски (I в. пр. Хр.) е един от ключовите историци на Античността, съвременник на Овидий. Хигин (I в. пр. Хр.) също е съвременник на Овидий, управител е на Палатинската библиотека и за разлика от Диодор, е латиноезичен, поради което е интересно също да бъде разгледан.

В „Невероятни неща“ на най-ранния от четиримата – Палефат, е оспорена достоверността на мита.

Казват, че Минос по някаква причина бил затворил в тъмница Дедал и сина му Икар и че Дедал измайсторил за двамата крила, които да си сложат и така отлетял заедно с Икар. Невъзможно е да си представим летящ човек, дори той да има прикрепени към себе си такива крила. Това, което се разказва, всъщност се е случило по следния начин.

Дедал наистина бил в затвора, но успял да се изплъзне през прозореца, след което издърпал и сина си и като се качили на малка лодка, двамата избягали. Щом Минос научил, изпратил кораб да ги преследва. Те разбрали, че ги преследват, но носени от силния попътен вятър, изглеждали сякаш летят. От Крит идел благоприятен повей, но докато плавали, лодката им се преобърнала в морето. Дедал успял да достигне до сушата и се спасил, ала Икар загинал. (По негово име морето било наречено Икарийско.) Вълните изхвърлили тялото на момчето на брега, където баща му го погребал.

(Палефат 2015: 230)

Макар авторът да прави опит за рационализация на мита, той все пак предава сюжета в рамките на едно изречение. В този текст е нужно да обърнем внимание на два детайла – 1. митът, както е разказан от Палефат, е лишен от всякакви детайли; 2. сюжетът е бил широко разпространен по времето на автора – IV век пр. Хр.

На следващо място ще обърнем внимание на „Митологическа библиотека“ на Аполодор.

Когато Минос разбрал, че атинските младежи начело с Тезей са избягали, затворил в лабиринта виновника за това, Дедал, и сина му Икар, роден от Миносовата робиня Навкрата. Но Дедал изработил за себе си и за сина си крила. Поръчал му, когато литне, да не се издига много високо, защото ще се стопи и крилата ще се разлепят, нито пък да се спуща съвсем ниско над морето, защото тогава те ще се разпаднат от влагата.

Ала Икар не се вслушал в бащините заръки. Той се поддал на съблазънта и се заиздигал все по-нависоко. Клеят се разтопил и той загинал в морето, което оттогава се нарича Икарийско.

(Аполодор 1992: 123–124)

Макар тук сюжетът да е разказан по-подробно, отколкото при Палефат, отново можем да забележим, че липсват детайли в разказа, сюжетът е изчистен и представен сбито.

При „Историческа библиотека“ на Диодор Сицилийски разказът напомня доста повече този на Палефат.

Разправят, че като научил за заплахите на Минос по повод това, че е построил въпросната крава [за Пазифая], уплашен от гнева на царя, Дедал отплавал от Крит с помощта на Пазифая, която му осигурила кораб, за да напусне. Заедно с него избягал и синът му Икар и решил да слезе на някакъв остров сред морето. Но тъй като тръгнал да слиза твърде дръзко, Икар паднал в морето и загинал, заради което морето било названо Икарийско, а островът – Икария. След като отплавал от там, Дедал пък пристигнал на остров Сицилия, където бил приет от управляващия по тези земи цар Кокал и заради майсторството и славата си получил приятелството на царя.

Някои автори обаче твърдят, че докато Дедал още пребивавал на остров Крит и се укривал благодарение на Пазифая, цар Минос намислил да му отмъсти, но тъй като не можел да го намери, започнал да претърсва всички кораби, които отплавали от острова, и обявил, че ще даде голямо възнаграждение на онзи, който успее да открие Дедал. Поради това Дедал се отказал от планове за бягство с кораб и за всеобщо удивление [παράδοξως] успял благодарение на изключителната си изкусност да създаде криле, скрепени по чуден начин [ταυματοῦς] с въсък. И като ги прикрепил към тялото на сина си, както и към собственото си, за всеобщо удивление [παράδοξως] двамата отлетели и смогнали да преминат над морето, заобикалящо остров Крит. Ала тъй като бил много млад, Икар се издигнал прекалено високо в полета си и така паднал в морето, защото слънцето разтопило въсъка, който скрепял крилата, а пък Дедал се носел по-близо до морето, което поддържало крилете постоянно влажни, и така най-неочаквано [παράδοξως] успял

да се спаси на остров Сицилия. Но за тези неща, макар че митът е твърде необичаен [παράδοξος], все пак преценихме, че не е добре да го пропуснем.³

(Diod. 4.77.5 – 9)

Отново наблюдаваме опит за рационализация с оглед на предполагаемо реално събитие, стоящо зад мита. Митът отново е разказан с няколко изречения и отново липсват детайли. Прави впечатление обаче един особено любопитен израз – „за всеобщо удивление [παραδόξως]“. Диодор, който е съвременник на Овидий, използва този израз метафорично и отбелязва изключителността на изобретението и полета, докато Овидий е първият, който ще облече тази изключителност в нещо повече – ще добави детайли в разказа и по този начин ще задълбочи този момент. В „Метаморфози“ „всеобщото удивление“ е представено метонимично. Трите човешки фигури, станали свидетели на полета на Дедал и Икар (орач, овчар и рибар) са детайл, който придава плътност на разказа и в същото време отразяват невероятността на случката. Бихме могли да кажем, че изразът на Диодор се антропоморфизира в текста на Овидий.

Сходен с този на Диодор е и разказът при Хигин. В неговите „Истории“ сюжетът е съвсем схематично преразказан, като дори не е обособен самостоятелно, а е детайл към мита за Пазифая.

Когато Минос научил за случая, той хвърлил Дедал в тъмница, но Пазифая го освободила. И тъй, Дедал направил криле за себе си и за сина си Икар, двамата се нагласили и така отлетели. Тъй като Икар летял по-високо, възкът се нагрят от слънцето и момчето паднало в морето, което заради него е наречено Икарийско. Дедал отлетял при цар Кокал на остров Сицилия. Други разправят, че когато Тезей убил Минотавъра, Дедал се завърнал в родината си Атина.

(Hug., Fab., 40)

Разказът за Дедал и Икар в „Метаморфози“ се различава значително от всички по-ранни засвидетелствани варианти. Сюжетът не е предаден възможно най-директно, забелязват се множество фонове елементи в текста, които обогатяват разказа. За първи път е представено самото създаване на крилете от Дедал. В контраст с напрегнатостта на изобретателя пък безгрижно се забавлява Икар. В образа на Дедал тук виждаме не просто една персонификация на табу, което ще бъде нарушено, за да бъде нарушителят след това наказан, а един баща, страхуващ се и обичащ сина си. Цялата картина, която Овидий

³ Преводът е на Богдана Паскалева.

рисува, е допълнително оцветена и от коментарите на повествователя, вплетени в самия разказ.

Би могло да се каже, че митът за Дедал и Икар заживява нов живот след интерпретацията на Овидий. Самото падане на Икар, което в „Метаморфози“ е представено почти визуално, се превръща в основа за творчеството на много по-късни автори. Трите човешки фигури, които наблюдават полета и смъртта на Икар, от фонові образи ще се превърнат по-късно във важен и смислопораждащ елемент от сюжета.

Как обаче продължава животът си този сюжет непосредствено след Античността? Каква е рецепцията му през Средновековието и през Ренесанса? След разпространението на християнството сюжетът остава популярен и започва да се използва за дидактични цели. Разказът обаче се връща обратно към митографите преди Овидий. Овидиевият Икар – безгрижно и невинно момче, сполетяно от нещастна съдба, бива заменен от Икар – символ на гордостта, един от седемте смъртни греха.

Овидий е сред авторите, които не губят популярността си през Средните векове. Дори напротив, той си остава сред каноничните автори, които се използват за обучението по латински език. „Метаморфози“ е преписвана многократно, като е наричана дори „Библията на езичниците“ поради факта, че се опитва да предаде цялата история на света. Поемата обаче търпи множество редакции. Възниква традицията на т. нар. „Морализиран Овидий“ – преработки на „Метаморфози“ с дидактично-религиозни цели. Такъв пример е ръкописът на Пиер Бершоар от XIV век, който предава и тълкува текста на Овидий тъкмо алегорично и го използва за морализаторски цели. Бершоар не пропуска да представи и разказа за Дедал и Икар. В неговата версия обаче, за разлика от разказа на Овидий, Икар е представен като основен пример за гордост и неподчинение (Reynolds 1971). Оказва се, че до Ренесанса популярният разказ е лаконичен и поставящ акцента върху хюбриса на Икар, който бива справедливо наказан.

Подобно е тълкуването и на един от учените, оказали много силно влияние върху нидерландската живопис от XVI век – Еразъм Ротердамски. В труда си *De sorіa* той казва следното по отношение на Икар: „Очевидно е, че разказът за падащия в морето Икар трябва да ни предупреди, че никой не бива да се издига по-високо, отколкото жребият му е отредил, а разказът за Фаетон, че никой не бива да се заема със задача, която е отвъд възможностите му.“ (Erasmus 1978: 611).

Дидактическото отношение към разказа обаче се променя през втората половина на XVI век, като значим фактор за тази промяна се оказва тъкмо живописиста. В историята на изобразителното изкуство преди епохата на Ренесанса сюжетът за Дедал и Икар не е най-често изобразяваният. За разлика от времето след XVI век, през Античността, Средновековието, а дори и през Ранния ренесанс срещахме неголямо количество изображения на сюжета. Едни от първите открити се намират в Помпей (фиг. 1 и 2).



Фиг. 1



Фиг. 2

И на двата стенописа ясно се вижда, че в долните десни ъгли е изобразено мъртвото тяло на падналият Икар. Кръжащия над мъртвия си син Дедал създава впечатление за динамика на изображенията. Детайлите във фреските – женската фигура, която може би е Пазифая (фиг. 1), корабите на Минос, дворецът в Крит (фиг. 2), обхващат целостта на разказа, както го срещахме у повечето антични митографи. Образите отговарят на рецепцията на мита в доренесансовото време – Икар като символ на наказанието хюбрис.

Макар и двете фрески да са от I век сл. Хр. (по-късни са от „Метаморфози“), можем с увереност да твърдим, че не визуализират разказа на Овидий. Липсва детайлността, която познаваме в „Метаморфози“. Изглежда, интересът на художниците към текста се появява векове след неговото създаване.

Изводът, който можем да направим за тези изображения, е, че те се придържат към разказите, които четем у античните митографи. Детайлите, изброени от Овидий, отсъстват, за сметка на това се появяват други, които са с неизвестен източник, но отговарящи на текстовете на множество митографи. На преден план е падащият Икар, а фонът представлява единствено вода и небе (във фиг. 2 виждаме дворецът на цар Минос и корабите, изпратени от него, за да хванат Дедал и Икар – елемент, който присъства в повечето вариации на сюжета).

През Средновековието, макар сюжетът далеч да не губи своята популярност, също имаме малко запазени изображения, представящи падането на Икар. Едно от тях откриваме в препис на „Роман за Розата“ от XIV век, намиращ се в библиотеката към университета на Валенсия (фиг. 3). Любопитно е, че в текста на романа Икар е споменат само веднъж, като обаче липсва всякаква дидактична конотация, свързана с героя. Дори напротив, Дедал е даден за пример и сравнен с хората, които умеят добре да разполагат с финансите си, а Икар е просто летящия заедно с него син:

Никой умен човек тъй не страда.
Той богатството свое възсяда,
хваща здраво юздите с ръце
и се впуска с открито сърце,
както древният майстор Дедал
със сина си Икар полетял
на крилата, които той сам
бил направил, доколкото знам.
Така умният с мъдри дела
от парите си прави крила
и лети — роб на тях той не става,
а печели и почит, и слава.

(Дьо Лорис, Дьо Мон 1997: 170).



Фиг. 3

Изображението в преписа от Валенсия от друга страна представя типичната сцена на падащия Икар. Тук вече липсват каквито и да било детайли. Забелязва се разлика спрямо античните изображения, която се отнася не е само до по-голямата раздвижеността на фигурите и анатомичната акуратност на фреските от Помпей. В преписа е изобразен само един отрязък от сюжета. Икар е представен единствено падайки. Изображението очевидно не се стреми да обхване разказа в неговата цялост.

Нека разгледаме още една средновековна илюстрация на сюжета. Тя се намира в препис на текста на Джовани дел Вирджилио, който коментира и преразказва „Метаморфози“. Оригиналният ръкопис е създаден през XIV век, а посоченият препис е от XV в., вероятно направен в Милано⁴.

⁴ Понастоящем се съхранява в библиотека „Морган“ в Ню Йорк – MS M.0938, Fol. 071r.



Фиг. 4 (MS M.938, fol. 71r)

Изображението към разказа за Икар (фиг. 4) е най-близкото до картината на Питер Брьогел Стария, което е обяснимо от факта, че и двете произведения имат ясна връзка към текста на Овидий. Илюстрацията от преписа представя давящия се Икар и наблюдаващия смъртта му Дедал. Отново е изобразен само един конкретен момент от сюжета, както отбелязахме при изображението от „Роман за Розата“. Най-вълнуващото тук обаче е друго – един незабележим на пръв поглед детайл. В долната част на творбата върху едно дърво е кацнала птица. Имаме пълното основание да смятаме, че, както в Брьогеловата картина, птицата е яребица⁵ (фиг. 5 и 6). Надписът под самото изображение гласи *De perdice* – „За

⁵ Интересен момент тук е символното значение на яребицата през Средновековието и през Новото време. През Средните векове отношението към яребицата е по-скоро негативно. Тя краде чужди яйца и ги носи в своето гнездо (Стойкова 1994). Образът ѝ бива свързван дори със Сатаната, който се опитва да отдели човека

яребицата“, което ни навежда на мисълта, че и през Средновековието този мит у Овидий се възприема като етиологичен.



Фиг. 5



Фиг. 6

Рядко се среща яребица във визуалните репрезентации на сюжета преди Брьогел и птицата е доказателство тъкмо за връзката на изображението с текста на „Метаморфози“, защото единствено там тя присъства като детайл към разказа. Върху нейното значение в текста на Овидий и в картината на Брьогел ще се спрем по-подробно в следващата глава.

По време на Ренесанса сюжетът за Дедал и Икар преживява истински ренесанс по отношение на визуалните си репрезентации. Придобива изключителна популярност, като е нужно да отбележим, че разпространението му сред художниците се дължи до голяма степен тъкмо на Питер Брьогел. Съвременниците на художника започват активно да рисуват всевъзможни епизоди от разказите както на Овидий и разнообразните средновековни морализаторски вариации на поемата му, така и на останалите антични митографи. Създава се сериозна традиция по отношение на печатните и преводните издания на „Метаморфози“. За илюстративен материал се използват различни гравюри. Макар най-често изобразяван да си остава падащият Икар и вниманието е насочено към трагизма на образа му, не са малко и изображенията, вдъхновени директно от картината на

от праведния път. В тази връзка не е изненадващо, че не я срещаме твърде често в изображенията на Икар. Промяната обаче настъпва към XV век. Яребицата започва да се възприема като майка, бранеща малките си с цената на всичко. (Impelluso 2004). Пак през XV век започва и радикална промяна по отношение на хералдиката. Започват да се използват образи, които до този момент са били смятани за недопустими. Променя се изобщо рецепцията на много от средновековните символи (Cheeseman 2010).

Брьогел. Тяхната нишка може да се проследи от синовете и учениците му чак до XX век и произведенията на Джон Сингър Сърджънт, Пол Неш и Анри Матис в живописа и У. Х. Одън, Уилям Карлос Уилямс и дори Йордан Радичков в литературата, като в последната глава ще обърнем по-голямо внимание върху това влияние.

Трета глава. Гротесковият Икар в произведенията на Овидий и Питер Брьогел Стария – опит за съпоставка

Често се приема, че италианската живопис е най-представителната част от изкуството на Ренесанса, но в действителност развитието на нидерландската живопис е не по-малко впечатляващо. Историкът на изкуството Ернст Гомбрих отбелязва забележителното майсторство в създаването на детайли у художници като Ян ван Ейк. Според него нидерландските майстори умеят удивително да пресъздават действителността в произведенията си (Gombrich 1951: 170 – 176). Освен с техника, внимание към детайла и точно предаване на действителността, нидерландската живопис от XV и XVI век се отличава и с темите, които превръща в изображения. За разлика от италианците, северните майстори не се интересуват особено от античните сюжети. При тях най-често се забелязва изобразяване на библейски сюжети, както и на всякакви ежедневни лица и събития. В есето си „Изобразяване на индивида в живописата“ Цветан Тодоров твърди, че именно в нидерландската живопис от XV век се заражда интересът към обикновеното. Според него старите майстори са тези, които започват да се интересуват от обикновения човек и дейностите, с които той се занимава (Тодоров 2006: 8 – 22).

Какви обаче са причините това отношение да се появи в Ниските земи? В книгата „Социология на изкуството“ Арнолд Хаузер коментира икономическите, социалните и психологическите предпоставки за това:

Истинският стимул за психологическо наблюдение идва от факта, че познаването на човешката природа, правилната психологическа оценка на търговския партньор е сред най-съществените реквизити на търговеца. Градските и финансовите условия на живот, които изваждат човека извън статичния му свят на навици и традиции, го поставят в по-динамична реалност, в свят на постоянно променящи се личности и ситуации. Това обяснява защо човекът вече проявява интерес към нещата от заобикалящата го околна среда. Тази околна среда вече е реалната сцена на живота му, в рамките на тази среда той трябва да покаже стойността си, но за да го направи, трябва да познава всеки неин детайл. И така всеки елемент от ежедневието се превръща в обект на наблюдение и описание; не само хората, но също животните и дърветата; не само живата природа, но също домът, покъщнината, облеклото и инструментите – всички те придобиват художествена стойност.

Можем да обвържем социално-икономическите промени, които настъпват в Северна Европа през Късното средновековие с това, което се случва в живописата през XV и XVI век. Оказва се, че бурното търговско развитие (съпътствано впоследствие и от Реформацията) и това, от което впоследствие ще се зароди капитализмът (по Вебер), са причина и за интереса към делничното у нидерландските художници. Именно в Ниските земи възникват едни от най-значимите раннореформаторски (предлутерови) религиозни общности (основно т.нар. *Devotio moderna*, Рейн-Мозелската мистика и общностите на бегините и бегардите), осъществяващи на практика тясното сближаване между индивидуалната религиозна чувствителност и непосредственото общуване с Бога от една страна и раннокапиталистическите форми на ежедневие от друга (Belting 2013). Поради това наблюдаваме и силно влияние на народната култура върху живописата през посочените векове. Питер Брьогел ще се сдобие с прозвището „Селския“ именно заради склонността си да представя бита на селския човек.

Що се отнася до данните за живота на Питер Брьогел Стария, той остава твърде неясен за изследователите. Основният извор за биографията на художника е Карел ван Мандер, наричан често „северният Вазари“, като дори той споделя, че не разполага с достатъчно сведения. Освен доста скромна информация за живота на Брьогел, не знаем и точно колко произведения е оставил след себе си. Не знаем как е изглеждал, нито кога и къде е роден. Предизвикателствата пред историците са много, срещат се множество спекулации, а сигурните факти са твърде малко (Лвов 1985: 5 – 16).

Фактът, че Питер Брьогел е останал в историята с прозвището „Селския“, ни показва какво е било отношението на редица изследователи, занимаващи се с история на изкуството, към неговото творчество. До началото на XX век художникът се възприема като реалист, изобразяващ по нов начин ежедневието на нидерландския селянин от XVI век.

Автори като Макс Дворжак и Шарл дьо Толнай обаче са сред първите, които забелязват нещо по-сложно и по-интересно у Брьогеловото творчество. Те го вписват по такъв начин в нидерландската живописна традиция, че Брьогел се оказва сред творците, които свързват старата нидерландска живопис на Ян ван Ейк, Рохир ван дер Вейден и

Йеронимус Босх и големите северни художници от XVII век – Петер Паул Рубенс, Йоханес Вермеер и Рембранд ван Рейн. В статията „Питър Брьогел Стария“ Макс Дворжак твърди:

При Брьогел акцентът се измества върху наблюдението и описанието на житейските обстоятелства. В тях именно той търси и намира гротескното и необичайното. Него го вълнува не толкова какви трябва да бъдат хората; драстично и с чувство за хумор той разказва какви са те в действителност, с техните пороци, страсти, чудатости, като предоставя на зрителя сам да си извлече поука от това. Още по-подчертано отколкото при Рабле, нравоучението у него минава постепенно на заден план и бива погълнато от чисто художествени интереси. Колко куриозни неща открива човек, когато се вгледа по-отблизо в хората и тяхното поведение, колко забавни и интригуващи въображението, смешни, а и вълнуващи неща, достойни да бъдат художествено претворени...

(Дворжак 1997: 272)

Трябва да обърнем внимание на един детайл от твърдението на Дворжак. Авторът сравнява Брьогел с Франсоа Рабле – едно съвсем уместно сравнение, предвид факта, че и двамата са под силното въздействие на народната култура и в произведенията им се срещат гротескови образи, като върху гротеската у Брьогел ще обърнем внимание малко по-нататък в текста.

Какво обаче отличава Брьогел от големите майстори на XV век? Отново се обръщаме към Дворжак и следния цитат:

[...] Брьогел издига жанровата живопис до съвсем нова значимост. У неговите предшественици тя се е кореняла в готическо-натуралистичното наподобяване на действителността. [...] Същевременно битовата събитийност като че ли все още остава на повърхността на нещата, тя е само едно от художествените средства, с които си служел маниеризмът, без по-дълбоко самостоятелно значение за духовното осъзнаване на житейските зависимости.

Такова значение открива в нея едва Брьогел. Подобно на Шекспир, великия поет на маниеризма, за когото животът на народа, калейдоскопът от житейски проявления е раздвиженият фон на монументални характери, Брьогел рисува този живот като антипод на синтетичните идеални образи, в които неговите предшественици и съвременници търсели художествено значимото.

(Дворжак 1997: 273 – 274)

Разбира се, това новаторство у Брьогел е свързано и с културно-историческите процеси, които протичат в Ниските земи. Развитието на нидерландските градове, превръщането им в големи европейски търговски центрове, но в същото време бунтовете срещу католицизма и испанското управление и кървавото им потушаване – тази амбивалентност на епохата е отразена и в творчеството на Брьогел, като тъкмо гротеската, амбивалентна сама по себе си, се превръща в механизма, чрез който действителността ще бъде изобразена. Гротеската е едновременно ужасяваща и смешна, нелепа и необичайна, чудата и ежедневна. Чрез нея Брьогел успява да изобрази света такъв, какъвто той в действителност е – пълен с противоречия. В статията си „Културата и реализмът на Питър Брьогел“ Джулио Карло Арган твърди, че именно изтъкваният от противоречия свят превръща Брьогел в значим хуманист.

Уместно е да припомним, че интересът към простонародните мотиви, които изобилствуват в живописата на Брьогел, е сам по себе си типично хуманистичен, но като забавление за мъдреца, съзерцаващ многообразието на човешките съдби и характери, или – в по-тесния и по-близък до Аристотеловата „Поетика“ смисъл – като комична противоположност на възвишената трагедия на историята. Такова противопоставяне у Брьогел не съществува; неговият свят не е светът на комичното, а светът изобщо – едновременно трагичен и комичен, защото ако разграничението между тези категории е възможно в живота, мислен като рационално явление, в което ясно е прокарана разликата между универсално и случайно, то е напълно невъзможно в живота, разбиран като чиста ирационалност, а такава е всъщност разбирането на Брьогел.

(Арган 1984: 70)

Творческото вдъхновение на Брьогел стъпва върху този хуманизъм и го разгръща в множество картини най-често на библейска или селска тематика. Впечатление прави обаче произведението „Пейзаж с падането на Икар“, (1558 г., Кралски музей за изящни изкуства, Брюксел, Белгия) (фиг. 7). Първо, защото митологическите сюжети са рядкост за творчеството на Брьогел (а и на северните майстори изобщо) и второ, защото в него също присъстват споменатите вече особености на Брьогеловото изобразително творчество.

Трябва да отбележим, че значимостта на картината е осъзната още от съвременниците на художника. Ако преди него сюжетът е изобразяван сравнително рядко (особено във версията на Овидий), от втората половина на XVI век насетне се появява

голям брой изображения, пресъздаващи сюжета („Пейзаж с падането на Икар“ (неизвестна година, XVI век) на Ханс Бол, „Пейзаж с падането на Икар“ (неизвестна година, XVI – XVII век) на Йоос де Момпер и др.). Брьогеловото изображение по сюжета обаче е изглежда първото от тази серия (фиг. 7).



Фиг. 7 – „Пейзаж с падането на Икар“, Питер Брьогел Стария, 1558 г., 73.5x112 см., Кралски музей за изящни изкуства, Брюксел, Белгия

Макар платното да е изключително познато, въпросът за неговото авторство все още стои отворен. Любопитна е тезата, че картината в Кралския музей е вариация по изгубено изображение на Брьогел и в оригинала всъщност овчарят се вижда в реещия се в небето Дедал. Изследователите Марк ван Стридонк, Лилиане Масшелайн-Клайнер, Кийс Алдърлистен и Ари де Йонг извършват редица детайлни проучвания и анализи и стигат до заключението, че картината в Кралския музей за изящни изкуства не е създадена от Питер Брьогел, а е произведение, пресъздаващо изгубено изображение на Брьогел (Van Strydonck et al. 1998). Те стъпват и върху един слабо известен факт – а именно, че съществува картина, която е идентична на Брьогеловата и чието авторство също е под въпрос. Анализ на дървото, върху което е рисувана картината, обаче показва, че тя е създадена след смъртта на Брьогел⁶. Понастоящем тя се намира в частната колекция на Давид ван Бюрен и е изложена в едноименния музей (фиг. 8). Основните разлики в това изображение са реещият се във въздуха Дедал, както и вариациите по отношение на наситеност и нюансиране на цветовете.

⁶ Вж. информацията на сайта на музея – <https://www.museumvanbuuren.be/en/works/pieter-brueghel-the-elder/>.



Фиг. 8 – „Пейзаж с падането на Икар“, неизвестен автор, 1590 – 1595 г., 63x90 см., музей „Давид ван Бюрен“, Юкел, Белгия

Теорията, че картината в Кралския музей е копие, обаче е оспорвана от редица специалисти. През 2012 г. Кристина Кюри и Доминик Алар публикуват книгата си „Феноменът Брьогел“, в която коментират анализи с инфрачервена светлина върху произведения на Питер Брьогел Стария и Питер Брьогел Младия. Според тях „Пейзаж с падането на Икар“ не се отличава от останалите картини на художника (Currie/Allart 2012: 844 – 878).

Макар учените да разискват въпроса за авторството на картината от десетилетия, по темата все още няма консенсус, а вероятно никога няма и да бъде постигнат. Ако трябва обаче да погледнем обективно, от всички изображения на Икар, създадени през втората половина на XVI век в Нидерландия, изложеното в Кралския музей се доближава най-много до стила на Брьогел.

Сега ще се насочим към анализ и съпоставка между картината на Питер Брьогел Стария „Пейзаж с падането на Икар“ (1558 г.) (фиг. 9) и откъса от „Метаморфози“ на Овидий, в който се разказва сюжетът за Дедал и Икар.

Още в самото начало трябва да си зададем един концептуален въпрос по отношение на изображението – защо Икар е изобразен точно в пейзаж. Повечето визуални репрезентации на сюжета са фокусирани именно върху фигурата на падащия младеж, докато пейзажът играе ролята по-скоро на декор. В тази картина той е част от един пейзаж

с голяма дълбочина по отношение на перспективата – пейзаж, който е достатъчно детайлен и като че ли би могъл да носи значения дори без присъствието на Икар.

От пейзажната живопис се интересува и изследователя Макс Дворжак. В статията си „Питър Брьогел Стария“ той казва:

От една страна, пейзажната живопис се обособила като самостоятелен дял на живописиста. Художествените предпоставки на този жанр се коренели в Италианския ренесанс, чийто неоантичен материален антропоцентризъм допускал пейзажа само в задния план и като кулиса. [...] С възприемането на Ренесанса от Севера и разрушаването на вътрешната му цялост започнали да разработват пейзажите в задния план като самостоятелен живописен жанр, отделно от фигуралния разказ. От една страна, този жанр можел да служи за утоляване на новите образователни потребности поради пригодността си да пресъздава реални дадености – резултат от проникването на науката в ренесансовото изкуство, от друга – чрез него високият стил на италианците бил пренесен в една изобразителна сфера, която интересувала Севера не по-малко от фигуралните сюжети.

(Дворжак 1997: 281 – 282)

Характерното за северните майстори внимание към заобикалящия ги свят дава своето отражение и в отношението им към пейзажите. В творчеството на Брьогел например има изобилие от пейзажна живопис, като дори в останалите произведения е отделено внимание върху онова, което се възприема като фон.

В „Падането на Икар“ (фиг. 7) самият пейзаж е особено озадачаващ. Първото, което прави впечатление, е позицията, от която възприемаме изобразеното, наподобяваща птичи поглед. Забелязваме едновременно типичното за творчеството на Брьогел (а и на представителите на нидерландската живопис от XV и XVI век изобщо) одомашаване на сюжета: облеклото възпроизвежда характерното за периода нидерландско облекло. Според Ервин Панофски това е характеристика, която може да бъде отнесена общо към средновековната и ренесансовата живопис:

Художниците, които представят Медея като средновековна принцеса или Юпитер като средновековен съдия, превеждат в образни форми просто описанието, което са намерили в литературните източници.

Това е действително така и текстовата традиция, чрез която е било предадено и запазено през Средните векове познанието за античните теми, особено за античната митология, е от извънредно голямо значение не само за изследователя

на Средновековието, но и за изучаващия иконографията на Ренесанса. Защото дори през италианското куатроченто много хора са черпели своите представи за античната митология и за сродни сюжети по-скоро от тази комплексна и често твърде покварена традиция, отколкото от автентични антични източници.

(Панофски 1986: 87)

Ако Средновековните изображения на сюжета за Дедал и Икар категорично преплитат изобразителната традиция на съвремението си и античния сюжет (фиг. 3 и 4), то за Брьогеловото произведение не бихме могли да определим с точност какви източници е използвал. Факт е обаче, че одомашаването на сюжета е част от своеобразието на Брьогел – виждаме го и в други платна, изобразяващи библейски или легендарни сюжети, като може би най-добър пример е „Вавилонската кула“ (1563 г.), която вместо във Вавилон, е в Антверпен (Hagen/ Hagen 2015). В същото време градът, топографията, дори и корабът в пейзажа с падането на Икар напомнят за средиземноморско местоположение. Доказателство за това са високите и стръмни скали, както и растителността – елементи, които не могат да бъдат отнесени към Ниските земи. Сред островите виждаме един, който вероятно трябва да изобразява Крит и двореца на цар Минос. Изображението на града до голяма степен наподобява начина, по който самият Брьогел изобразява Неапол в друго свое платно – „Морски бой в пристанището на Неапол“ (1560 г.). Корабът от своя страна е тип португалска карака, но на него ще обърнем внимание по-нататък. Всички детайли от фона създават впечатление за един невъзможен или фантасмагоричен пейзаж.

Да се спрем върху заглавието на картината „Пейзаж с падането на Икар“. На пръв поглед в тази картина изобщо не можем да забележим Икар. Над водата от него се виждат единствено двата крака и ръката му (фиг. 9).



Фиг. 9 – „Пейзаж с падането на Икар“ – детайл

Подобен похват, подобно оставяне на значимото събитие някъде встрани е характерно за творчеството на Брьогел. Забелязва се в много негови картини: „Преброяване във Витлеем“ (1566 г.), „Христос носи кръста“ (1564 г.), „Обръщението на Савел“ (1567 г.) и др. (Hagen/Hagen 2015: 47). Все пак, докато при останалите изобразени картини откриваме похват, използван по-късно и в киното – първо ни е представена цялостната картина, а едва след това виждаме главния персонаж, при „Падането на Икар“ ситуацията е различна. Икар не изглежда като част от голямата картина, а като външно привнесен елемент. Тук ще се опитаме да обясним тази разлика.

Нужно е първо да посочим тясната връзка между фрагмента от „Метаморфози“ на Овидий, който разказва историята на Икар, и „Падането на Икар“ от Брьогел. И в двете произведения е налице една значима трансформация на трагичното: чрез трагическа ирония, която при Овидий може да изглежда на места откровено груба, и чрез използването на техниките и особеностите на гротеската при Питер Брьогел. У Овидий подобен похват е характерен не само за интересувания ни в случая сюжет, а за целия текст на „Метаморфози“. Една от основните характеристики на Овидиевия наратив, изтъкната от Карл Галински, е именно неизменната тенденция за привличане на вниманието на аудиторията върху фигурата на автора – било чрез хумор, било чрез дръзки изрази, било чрез иновативна повествователност (Galinsky 1975). Част от тази тенденция към саморефлексия у Овидий е тъкмо употребата на ирония, чрез която вниманието на читателя бива изместено от развитието на действието към фигурата на автора.

И тъй, Овидий често си служи с разнородни езикови похвати, за да дистанцира читателя от събитията и за да привлече вниманието към самия разказвач. Така моментът, в който Дедал вижда, че губи своя син, е предшестван непосредствено от думите на автора *at pater infelix, nec iam pater* (Met., VIII.231), с които той „сполучливо разрушава патоса на ситуацията (Сиракова 2008: 98). Чрез изобразяването на самото падане на Икар и тъкмо чрез репликата *at pater in felix, nec iam pater*, преведена от Батаклиев като „без да е вече баща, се провикна нещастен бащата“, се проявява една трагическа ирония, която изважда сюжета извън рамките на традиционната му рецепция като разказ за загубата на сина като наказание за хюбриса на бащата. Тази ирония, налична и в двете произведения, отива отвъд въпроса за извършения хюбрис, наказанието и трагичната съдба на героя. За

авторите, живеещи в епохата на ранната римска империя, митологичните сюжети и трагизмът на героите вече изглеждат неправдоподобни. За да възвърне митичният разказ своята убедителност, той трябва да бъде приобщен по някакъв начин към новите измерения на представата за реалността, т.е. персонажите и сюжетите трябва да бъдат очовечени, извадени от логиката на ритуално-религиозната си стойност. Това приобщаване може да се осъществи или чрез рационализация на митовете (както прави Диодор Сицилийски), или чрез тази горчива трагическа ирония. Нещо подобно прави и Брьогел в творчеството си. Ангелското и демоничното, героичното и трагичното, всичко възвишено у Брьогел е представено гротескно.

Нека на първо място да посочим някои елементи, подкрепящи тълкуването, според което картината е пряко вдъхновена именно от Овидиевата версия на мита за Икар. Ще разгледаме първо един малък детайл в долния десен ъгъл на картината. Близо до Икар, на клон на брега, виждаме кацнала яребица (фиг. 10). Тъкмо тази яребица е едно от доказателствата за Овидиевото влияние. В „Метаморфози“ непосредствено след гибелта на Икар започва разказ за погребението на Икар, в който се казва следното:

Както зариваше в гроба трупа на сина си нещастен,
зърна го яребица бърборица от тинеста вада.
плесна с криле и така радостта си чрез песен издаде.
Беше единствена птица, незнайна до тези години,
стана току-що перната за вечен твой, Дедале, укор.

(Овидий 1974: 175)



Фиг. 10 – „Пейзаж с падането на Икар“ – детайл

Въпросната яребица далеч не е случайна, не е случайно и присъствието ѝ при гибелта на Икар, а последващите стихове разказват нейната история под формата на ретроспекция. Преди да замине за Крит, Дедал взима за ученик своя племенник – Пердикс, който показва изключителен технически талант. Чувствайки се застрашен от конкуренцията на Пердикс, Дедал решава да го убие, като го бута от Акропола. Минерва обаче спасява момчето, превръщайки го в яребица⁷. Този етиологичен мит обяснява латинското наименование на птицата – тъкмо *perdix*. Така и в Овидиевия разказ, и в творбата на Брьогел (а и в изображението от преписа на текста на Вирджилио в MS M.938, fol. 71r), яребицата става свидетел на наказанието на Дедал заради проявения от негова страна хюбрис (убийството на Пердикс, причинено от завистта на Дедал).

На следващо място, трите основни човешки фигури в платното – сеячът, рибарят и пастирът (фиг. 7) – също свидетелстват, че става дума за интерпретация върху текста на Овидий⁸.

Някой, що риба лови на брега с разлюляна тръстика,
или пастир, върху гегга облегнат, орач, да откъдне

⁷ Експлицитна връзка между мита за Пердикс и мита за Икар е направена и у Хигин, макар и по-просто и не толкова пластично.

⁸ Трябва да споменем, че не е ясно дали Брьогел е познавал оригиналния текст на Овидий или някоя от множеството версии на „Морализирания Овидий“, които са особено популярни през Средновековието. Предвид крайно оскъдните сведения за художника обаче този въпрос ще остане изцяло в сферата на спекулациите.

сложил връз ралица длан, щом в ефира ги смаян съгледа,
мисли ги за богове...

(Овидий 1974: 174)

Натрупването на свързващи двете произведения детайли ни позволява еднозначно да приемем, че Брьогел изобразява сцената именно според разказа от „Метаморфози“, но с една основна разлика. При Овидий въпросните фигури, хора на ежедневно, стават свидетели на изключителното събитие: те са представени като свидетели на хюбриса на Дедал, на опита за постигане на позиция, неприсъща на хората, доколкото изобретяването на криле и неправомерното придвижване на хора в небето е предизвикателство спрямо боговете. В разказа на Овидий свидетелите на полета мислят сина и бащата за богове, което е доказателство, че Дедал и Икар си позволяват грубо да нарушат божествените закони. Небето не е пространство, в което хората могат да се движат свободно и бащата и синът трябва да бъдат наказани. В картината на Брьогел обаче това категорично не е така. От трите фигури единствената, която изобщо гледа към небето, е тази на овчаря (фиг. 11). При това тук говорим за един доста особен поглед, вперен в нищото, в невъзможното, поглед, търсещ Дедал, но сякаш неспособен да го види: подобно изключително творение остава отвъд възможното възприятие.



Фиг. 11 – „Пейзаж с падането на Икар“ – детайл

Може би тъкмо по тази причина най-разпространената интерпретация на картината е синтезирана в поговорката „кучето си лае, керванът си върви“. Нещо изключително се е случило, но това не променя нищо и никого, никой не го забелязва. Наличието на пословица не е никак изненадващо, доколкото Брьогел твърде често превръща пословиците в изображения. Една от най-известните му картини е „Фламандски

пословици“ (1559 г.), като в нея са изобразени около 120 различни пословици (Hagen/Hagen 2015).

Подобна е и интерпретацията на У. Х. Одън.

Те, майсторите, помнят,
че даже мъченичеството трябва да приключи
в невзрачния си кът, гдето животът кучи
по кучешки тече, а на палача конят
чеше невинна задница о близкото дърво.
Ето – в „Икар“ на Брьогел всичко се извърща
от бедствието с някаква немара вездесьща
Орачът може би е чул вик, плясък от морето,
но не надал ухо...⁹

Обикновеното ухо остава глухо за страданието, за мъченичеството. Трите фигури върху платното на Брьогел далеч нито се възхищават, нито се впечатляват от това, което не са видели.

На свой ред, проблемът за смъртта, която остава невидима за наблюдателя, ни отвежда към един от най-енигматичните детайли в картината на Брьогел. Ако се вгледаме в долния ляв ъгъл, сред храстите и дърветата ще забележим труп (фиг. 12).



Фиг. 12 – „Пейзаж с падането на Икар“ – детайл

⁹У. Х. Одън, „Musée des beaux arts“, прев. Ал. Шурбанов, Литературен вестник, бр.39/2019

Фактът, че изображението на въпросния труп се намира в близост до фигурата на орача, води до асоциация с една популярна фламандска поговорка, която гласи, че „никой плуг не спира заради смъртта“ (Honig 2019: 95). Според изследователя Карстън Харис орачът и трупа представляват Каин и тялото на мъртвия Авел. Според него пастирът в платното отново е репрезентация на Авел (Haggies 2002: 101), но като имаме предвид афинитета на Брьогел към пословици, подобна трактовка не звучи достатъчно убедително. Изследователката Анна Блум от своя страна задълбочава асоциацията с поговорката. Според нея не само че имаме изобразена пословица и „плугът действително не спира за мъртвите“, но и двамата мъртъвци – защото в картината те са двама – демонстрират, че смъртта е неизбежна. Тя е нужна, за да може да бъде сътворено нещо изключително (Blume 1995). Бихме могли да предположим, че това са жертвите за проявения хюбрис.

Действително, скритите в картината трупове представят тъмната страна на прогреса – противопоставени са на техническия триумф на хюбристичния изобретател. Противостоят на представата за възхода на човешкия дух, vyplътен във фигурата на Дедал. Както твърди Валтер Бенямин в „Относно понятието за история“:

Тези културни блага дължат съществуването си не само на усилията на великите гении, които са ги създали, но и на безименния безвъзмезден труд на техните съвременници. Те не могат да бъдат документ на културата, без да бъдат в същото време и документ на варварщината. Същото се отнася и за процеса, в който те биват предавани и унаследявани. Той също не е свободен от варварщина.

(Бенямин 2014: 421)

За да може да бъде създадено изключителното, „плугът не трябва да спира заради мъртвите“. Брьогел изобразява сюжета за Икар по такъв начин, че той може да бъде четен през концепцията на Бенямин за функциониране на историята. Изключителното е проява на хюбрис, който по някакъв начин трябва да бъде изкупен. Поради това съществуването на изключителното се нуждае от приношение и „безвъзмезден труд“. В картината на Брьогел ние ставаме свидетели тъкмо на изкупването на хюбриса чрез труд и смърт, докато геният (Дедал) и културните блага, които той е създал, стоят някъде отвъд, далеч от наказанието.

Следва да се запитаме защо имаме двама мъртъвци и кое е второто изключително изобретение, вторият хюбрис, нуждаещ се от жертва. Португалската карака, която се вижда до Икар, повдига много въпроси (фиг. 13).



Фиг. 13 – „Пейзаж с падането на Икар“, детайл

Според Елизабет Хониг тя е аналог на изобретението на Дедал за времето на Брьогел.

Днес подобен кораб изглежда морално остарял, но когато Брьогел го рисува, плаващ до Икар, той е изобретателско чудо. Той позволява на човечеството да пътува на невъобразими разстояния и е реален еквивалент на крилата на Дедал: платноходството, което този съд позволява, действително предразполага към подобно сравнение, защото и двете изобретения позволяват на човечеството да възседне природната сила по необикновен начин.

(Honig 2019: 95)

Корабът също е отвъд обзирното, отвъд възприятието. И подобно на Дедаловото изобретение, представлява безсрамна проява на хюбрис¹⁰, изкуплението за който се крие в мнимата смърт в долния ляв ъгъл и в труда на трите фигури, които обръщат толкова внимание на въпросния кораб, колкото и на потъващия Икар. Обязването на вятъра и водата остава скрито за хората на „земята“, поради което и смъртта остава незабелязана. Изключителното от една страна, и ежедневно, присъщото на земния свят, от друга, са рязко разграничени – те не принадлежат на едно и също пространство. Трябва да обърнем внимание и на това, че макар да попадат в различни планове с оглед на перспективата, корабът и Икар са изобразени в непосредствена близост един до друг във визуалното поле

¹⁰ В Класическата античност съществува подобно разбиране за корабоплаването като хюбристична техника – вж. монолога на Прометей у Есхил и откриващия монолог на Дойката в „Медея“ на Еврипид.

на платното. В това виждаме приемствеността както на творческия порив, така и на хюбриса, а също така и (бихме си позволили да кажем) традицията на Овидий, която Брьогел наследява. В това изобразяване се срещат културата на Римската империя и тази на Северния ренесанс.

Нека се върнем към погледа на овчаря, усетил нещо, но останал сляп, неспособен да види това, което е невъзможно за постигане от човек. Неговият поглед е сляп както за падането на Икар и за кораба, така и за тялото в храстите (фиг. 12). Много интересен паралел може да се направи с една друга Брьогелова картина, „Глупавата Грета“ (1562 г.)(фиг. 14). Докато в „Падането на Икар“ изключителното, невъзможното за този свят изобретение се оказва все пак въведено в света, то в „Глупавата Грета“ обикновената, ежедневната Грит, която е герой от традиционни нидерландски анекдоти и символизира човешката глупост, е ситуирана в едно пространство, непринадлежащо на собствения ѝ свят (Hagen/Hagen 2015). Тук наблюдаваме поредица от адски образи: целият свят е преобърнат, а централната фигура на Глупавата Грета е жена, представена различно от ренесансовите женски фигури. Тя не се усмихва и е без зъби, косата ѝ е сива и суха, облеклото ѝ е на селянка, кожата ѝ е потъмняла. У нея е налице същият неспособен да види поглед, който забелязваме и при овчаря от „Падането на Икар“. Двата свята са ясно разграничени и между тях няма съприкосновение.



Фиг. 14 – „Глупавата Грета“, Питер Брьогел Стария, 1562 г., 117,4x162 см., музей „Майер ван дер Берг“, Антверпен, детайл

Интересен в тази връзка е и образът на орача, също фигура, предизвикваща полемики. Според Йони Ашер (Ascher 2014) можем да говорим за политическа фигура, свързана с испанския крал Филип II и продължителните конфликти между него и нидерландците. Подобна теза не е изключена, защото това е често срещано в картините на Брьогел¹¹, още повече че когато изобразява исторически фигури, художникът изобразява основно политически противници, традиция, сред основоположниците на които е и Данте в своята „Божествена комедия“. За примери в полза на подобно тълкувание се привеждат богатото облекло на фигурата на орача: камата и торбата, положени встрани, които според въпросната теза символизират войната и парите, с които се идентифицира испанското управление, а също и фактът, че орачът използва само един кон за оран – нещо, което представлява исторически парадокс (Ascher 2014). Разбира се, подобна теория е доста спекулативна, най-малкото защото за разлика от фигурата на Алба, тази не се появява отново в друга Брьогелова картина и приложените доказателства изглеждат недостатъчни. От друга страна, не бихме могли и категорично да отхвърлим едно такова твърдение поради липсата информация за живота на Брьогел и поради факта, че в края на живота си той вероятно настоява съпругата му да изгори голяма част от платната, в които присъстват политически натоварени образи (Лвов 1985: 6).

По-интересното при трите Овидиеви фигури обаче е друго. Характерно за повечето персонажи в картините на художника е това, че те стават изразители на една вече започнала тенденция в изкуството още от братята Ван Ейк и Робер Кампен, а именно *изобразяване на индивида* (Тодоров 2006: 8 – 22). Това са обикновени хора, извършващи ежедневни дейности така, както художникът ги вижда. Те не са в своя разцвет, липсва им идеализирана красота. Чрез ежедневно северният ренесансов художник постига нещо изключително: той създава нещо неவிжданo, също както Дедал. Философът Блез Паскал е удивен от тази традиция да се естетизира обикновеното. В следния цитат той възкликва: „Колко празно нещо е живописата, бъдеща възхищение с точното възпроизвеждане на

¹¹ Често в произведенията на Брьогел се среща фигурата на херцог Алба, наречен Черния Алба, който е изпратен като управител на Нидерландия по време на протестантските бунтове и става известен с кръвожадността си (Hagen, Hagen 2015). Представен е винаги като черна фигура, вж. „Обръщението на Савел“ (1567 г.) и „Преброяване във Витлеем“ (1566 г.).

модели, които сами по себе си ни оставят съвсем равнодушни“ (Паскал 1987: 97). Разбира се, подобни размишления върху възможностите на изкуството са ни познати още от Аристотел, който смята, че поезията е способна да предизвиква възхита към онези неща, които обикновено биха предизвикали ужас и отвращение (Аристотел 1975).

Северната живопис от периода XV – XVI в., в това число и тази на Брьогел, се оказва изчистена от преклонението пред античните сюжети. Дори когато бива изобразяван Икар, той се явява под формата на гротеков образ, и следователно на хюбриса се гледа с ирония и насмешка, античният „герой“, носещ възхита и трагизъм, тук е показан цопнал във водата, размахал крака към небето. Ако при Овидий неговото падане е описано иронично – той размахва в нищото ръце – тук виждаме, не по-малко иронично, цопналия Икар с тяло в морето и крака във въздуха (фиг. 9).

Восъкът се разтопи. От крилата лишено, напразно
то оголели ръце, незагребващи въздух, размахва.
„Татко!“ – напусто зове.

(Овидий 1974: 175)

По сцената лесно може да се направи паралел с друга картина на Брьогел, а именно „Падане на метежните ангели“ (1562 г.) (фиг. 15), в която отново поради проява на хюбрис (от страна на Луцифер и съратниците му) следва наказание. За разлика от множеството други интерпретации на същия сюжет в тази на Брьогел отсъства трагизмът на събитието. Художникът го представя като гротесков образ. Гротеската и смеховата култура изобщо имат силна традиция през Средновековието и Ренесанса, особено що се отнася до Нидерландия. Брьогел живее и твори в културна среда, която е силно повлияна от гротескното. Поради тази причина и у него (а и изобщо на Север) често можем да открием нарушения спрямо канона, дори грубо поругаване в някои случаи. В книгата си „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса“ Михаил Бахтин прави обзор на видовете смехова култура, начините, по които тя функционира, и измененията, които се наблюдават през различните епохи, като фокусът е, разбира се, върху Рабле. Според него:

Пак с нея [народността – бел. моя, СС] се обяснява и своеобразната „нелитературност“ на Рабле, т. е. несъответствието между неговите образи и всички господстващи от края на XVI в. чак до наше време канони и норми на литературност, колкото и да се е изменяло тяхното съдържание. [...] На образите на

Рабле е присъща някаква особена принципна и неизтребима „неофициалност“: никакъв догматизъм, никаква авторитарност, никаква едностранчива сериозност не могат да съжителствуват с образите на Рабле, които са враждебни на всякаква завършеност и устойчивост, на всякаква ограничена сериозност, на всякаква готовост и разрешеност в областта на мисълта и мирогледа.

(Бахтин 1978: 14)

Макар тук да става въпрос за творчеството на Рабле, тези думи могат да бъдат отнесени и към творчеството на Питер Брьогел, още повече, че двамата са съвременници. Тъкмо този отказ от догматизма, тази враждебност към завършеност, устойчивост и сериозност, тази подчертана неофициалност са присъщи на Брьогеловите изображения. В много от тях, включително в „Падането на Икар“, можем да открием изобилие от гротескови образи. Обяснявайки гротесковите образи, Бахтин казва:

Гротесковите образи запазват своеобразната си природа, рязката си отлика от образите на готовото, завършеното битие. Те са амбивалентни и противоречиви; те са уродливи, чудовищни, грозни от гледище на която и да било „класическа“ естетика, т. е. естетиката на готовото, завършеното битие. Пронизващото ги ново историческо усещане не ги преосмисля, но запазва традиционното им съдържание, материята им. [...] Те се противопоставят на класическите образи на готовото, завършеното, зрялото човешко тяло, сякаш очистено от всички шлакове на раждането и развитието.

(Бахтин 1978: 39 – 40)

Апокалиптичният дракон, с който архангел Михаил се сражава в „Падането на метежните ангели“ (фиг. 15) и чиито глави изобразяват седемте смъртни гряха, тук са нелепи. Падналите ангели са в процес на метаморфоза, не са завършени, те са грозни, чудовищни, но в същото време трансформацията все още тече. Подобно е отношението и към падането на Икар: всякакъв трагизъм отсъства, имаме гротесков образ, какъвто са двата стърчащи крака. Тялото на Икар също е в процес на трансформация, от удивителния младеж, който е предизвиквал възхищение, са останали само краката и ръката, пляскащи отчаяно в морето. Икар е представен в процес на даване по един натуралистичен начин, който трудно би могъл да е повод за никакви възвишени чувства у зрителя. Виждаме даването в неговата болезнена буквалност и неизбежната смърт, която обаче все още не е настъпила. Подобни образи рисува и Овидий в поемата си. Някои от метаморфозите са

представени толкова натуралистично, че трансформацията изглежда гротескна. Самото отношение на Брьогел към смъртта, към греха, към трагедията е извън догмите, но в същото време принадлежи на дългата традиция на гротеската. В неговите картини голямото събитие, страданието, гибелта стои редом до беззъбите селяни, до дефекиращите хора, до безсрамната, гротескната голота.



Фиг. 15 – „Падане на метежните ангели“, Питер Брьогел Стария, 1562 г., 117x162 см., Кралски музей на изящните изкуства, Брюксел, Белгия

Ако отново се обърнем към Овидий, също бихме могли да открием гротескното: например, липсва еднозначно преклонение към митологичните герои. В „Метаморфози“ те са показани в различна светлина – тяхната метаморфоза е разкрита във всички етапи на темпоралното си протичане: виждаме същинския процес на изменение на облика, нещо изключително новаторско за своята епоха (Фронтизи-Дюкру 2018). Забелязва се упорито избягване на трагизма в избраните митични сюжети. Много по-важна за Овидий е фигурата на разказвача. Това, което наблюдаваме в текста на римския поет, е невъзможно за текстовете на Омир например. Неизменното за геометричния епос преклонение пред героите от миналото, тук, в римския Златен век, се оказва неприложимо. Техните смърти не са героични, напротив, те са иронизирани, виждаме сравнения, в които няма нищо

величаво. Ето защо с оглед на картината на Брьогел можем да поставим по различен начин въпроса за приемствеността между Античност и Ренесанс.

Чрез сравнението между две произведения, които са създавани в различен културен контекст и са хронологично много отдалечени едно от друго, виждаме потвърждение на старата теза за близостта между двете епохи. Подобно твърдение без нужните допълнителни обяснения обаче би означавало, че изводите са твърде едностранчиви. Факт е, че двете произведения, засягащи смъртта на Икар, проявяват известни сходства, но това не означава, че Брьогел, бидейки ренесансов художник, съзнателно е отхвърлил средновековното влияние и се е обърнал само към Античността за вдъхновение. Тъкмо обратното. Наличието на сходства между ренесансовата картина и античната поема доказва, че Ренесансът и в частност Северният ренесанс има много по-сложно отношение към епохата на Античността. Не можем да си затворим очите за Овидиевата традиция през Средновековието и за популярността на сюжета през всички векове от Палефат до Еразъм (а и след това). Не можем да пренебрегнем и гротесковата традиция, към която принадлежи Брьогел и която търпи сериозно развитие именно през Средновековието. Един подобен анализ е по-скоро в състояние да защити тезата на Питър Бърк, според която Ренесансът по един сложен начин компилира влияния едновременно от Античността, Средновековието и дори от Златния век в развитието на Близкия изток (Бърк 1996), отколкото тезата на Буркхарт, че става дума за отричане на непосредственото минало и връщане към забравената Античност (Буркхарт 1987).

Тъкмо това наблюдаваме като рецепция в отношението на Брьогел към Овидий: антиквизация на съвременното и осъвременяване на античното; работа с гротеската като амбивалентна художествена форма, която иронизира, подрива и сближава смешно и страшно.

Заклучение

Обект на изследване в настоящия текст беше разказът за Дедал и Икар от Овидиевата поема „Метаморфози“ и неговите визуални репрезентации, и по-конкретно изображението „Пейзаж с падането на Икар“ на Питер Брьогел Стария. Въз основа на съпоставката между двете произведения се опитахме да хвърлим допълнителен поглед върху отношенията между Античност и Ренесанс.

На базата на съпоставителния анализ на двете основни произведения, върху които се фокусира настоящата работа, можем да потвърдим ефективността на използваната теоретична рамка. Въпреки че понятието „образ“ рискува да бъде разрушено, ако го разширим и изведем извън употребите му по отношение на визуалните практики, сравнението между литературния образ на Икар у Овидий и визуалния образ у Брьогел показва сходства в основните художествени похвати, които са използвани: трагическа ирония и гротеска.

Иронията и гротеската, които откриваме в двете произведения, са средство, чрез което героичните и легендарните персонажи биват адаптирани към културната среда на произведенията. Очовечаването на митологични персонажи чрез употребата на гротеската ни позволява да очертаем една линия на приемственост между Овидий и Брьогел, което позволява например културната история да се разкаже по различен начин.

Сходствата, но и различията, които установихме по време на тази съпоставка, ни позволяват да добавим нов детайл към традиционното разбиране за връзките между Античност и Ренесанс. Проследяването на сюжета от IV в. пр. Хр. до XVI в. сл. Хр., както и съсредоточаването върху развитието на гротесковия образ в него ни води до извода, че строгото разграничение между епохите следва да бъде преразгледано, тъй като при близко четене, културни феномени от различни периоди показват изненадващи сходства. Ако мислим културно-историческите процеси през мита за Дедал и Икар, трябва да ги

разбираме по-скоро като един непрекъснат разказ, който се изменя, създава множество вариации в различни изкуства, но не прекъсва връзката с предишните си форми и е склонен да ги въвлича в нови употреби.

Това обаче не изчерпва нито мисленето върху сюжета, нито промените, които настъпват у него. Макар ние да изследвахме традициите на мита до XVI век, той се развива не по-малко интересно и след това. Брьогеловата картина става ключово произведение за рецепцията на мита и през XX век се осъществяват още няколко смени на медията. Оказва се, че изображението, създадено върху Овидиевия разказ, предизвиква появата на няколко екфрастични произведения. При тях обаче първоизточникът Овидий не е експлицитно споменат, макар да са използвани елементите именно от неговия текст.

Творбата на Питер Брьогел Стария вдъхновява и множество по-късни художници, като там връзката с оригиналния сюжет често е още по-трудно доловима, както можем да забележим в творбите на художници от XX век като Джон Сингър Сърджънт и Пол Наш.

Макар настоящият текст да не изчерпва проблемите на метаморфозите на един античен сюжет през различните епохи и отношенията между литературните и визуалните му репрезентации, той се вписва в диалога на съвременните дисциплини, занимаващи се с визуални изследвания и дава възможност работата върху темата да се задълбочи в бъдеще.

Библиография:

Ангелов 2023: Ангелов, Ангел В. „Неустановеност и избор: формиране на не/дисциплинарни полета за изучаване на визуалния образ“, – Litclub, 2023, <<https://litclub.bg/library/fil/angelvangelov/uncertainty.html#1>>.

Аполодор 1992: Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. Мирена Славова, София: Наука и изкуство, 1992.

Арган 1984: Арган, Джулио К. „Културата и реализмът на Питър Брьогел“ – Арган, Джулио К. *Изкуство, история и критика. Избрани студии и статии*. Прев. Емилия Георгиева и Никола Георгиев, София: Български художник, 1984, 68–81.

Аристотел 1975: Аристотел. *За поетическото изкуство*. Прев. Александър Ничев, София: Наука и изкуство, 1975.

Бахтин 1978: Бахтин, Михаил. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. Прев. Донка Данчева, София: Наука и изкуство, 1978.

Бенямин 2014: Бенямин, Валтер. „Относно понятието за история“ – Бенямин, Валтер. *Кайрос*. Прев. Светла Маринова, София: Критика и хуманизъм, 2014.

Буркхарт 1987: Буркхарт, Якоб. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. Прев. Харитина Костова-Добрева, София: Наука и изкуство, 1987.

Витгенщайн 1988: Витгенщайн, Лудвиг. „Логико-философски трактат“ – Витгенщайн, Лудвиг. *Избрани съчинения*. Прев. Николай Милков, София: Наука и изкуство, 1988.

Дворжак 1997: Дворжак, Макс. „Питър Брьогел Стария“ – Дворжак, Макс. *История на изкуството като история на духа*. Прев. Хариета Браун, София: ЛИК, 1997, 265–307.

Дьо Лорис/Дьо Мьон 1997: Дьо Лорис, Гийом, Дьо Мьон, Жан. *Роман за Розата*. Прев. Паисий Христов, София: Народна култура, 1997.

Лвов 1985: Лвов, Сергей. *Питър Брьогел Стария*. Прев. Антоний Димитров, София: Български художник, 1985.

Мичъл 2013: Мичъл, Уилям Дж. Т. „Картинният обрат“, – *Пирон*, прев. Дарин Тенев, 2013, № 6 –

[<https://piron.culturecenter-su.org/%d0%ba%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b8%d0%bd%d0%bd%d0%b8%d1%8f%d1%82-%d0%be%d0%b1%d1%80%d0%b0%d1%82/>](https://piron.culturecenter-su.org/%d0%ba%d0%b0%d1%80%d1%82%d0%b8%d0%bd%d0%bd%d0%b8%d1%8f%d1%82-%d0%be%d0%b1%d1%80%d0%b0%d1%82/>)

Овидий 1974: Овидий. *Метаморфози*. Прев. Георги Батаклиев. София: Народна култура, 1974.

Одън 2019: Одън, Уинстън Х. „Musée des beaux arts“. Прев. Александър Шурбанов. – *Литературен вестник*, 2019, № 39, 9.

Палефат 2015: Палефат. „Невероятни истории“. – *Старогръцки митографи*. Съст. Мирена Славова, прев. Вяра Калфина, Пловдив: Фондация „Българско историческо наследство“, 2015, 221–253.

Панофски 1986: Панофски, Ервин. „Иконография и иконология. Въведение в изкуството на ренесанса“ – Панофски, Ервин. *Смисъл и значение в изобразителното изкуство*. Прев. Гочо Чакалов, София: Български художник, 1986, 73–94.

Паскал 1987: Паскал, Блез. *Мисли*. Прев. Лилия Сталева и Анна Сталева, София: Наука и изкуство, 1987.

Паскалева 2022: Паскалева, Богдана. *Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2022.

Радев 2018: Радев, Огнян. *Лекции по антична култура*. София: МАКРОС – Пловдив, 2018.

Сиракова 2008: Сиракова, Йоана. „Превод и модели на поетическо реагиране. Реконтекстуализиране на разказа за Дедал и Икар от поемата „Метаморфози“ на Овидий“. – *Societas Classica*, 2008, т. 3, № 1, 86–104.

Стойкова 1994: Стойкова, Ана. *Физиологът в южнославянските литератури*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1994.

Тодоров 2006: Тодоров, Цветан. „Изобразяване на индивида в живописата“. – *Зараждането на индивида в изкуството*. Прев. Албена Попова и Златко Стайков. София: Кралица Маб, 2006, 8–22.

Фронтизи-Дюкру 2018: Фронтизи-Дюкру, Франсоаз. „Изобретяването на метаморфозата“. Прев. Мария Стоева. – *Литературен вестник*, 2018, № 14, 9.

Argan/West 1975: Argan, Giulio Carlo, West, Rebecca. “Ideology and Iconology”. – *Critical Inquiry*, 1975, Vol. 2, № 2, 297–305.

Ascher 2014: Ascher, Yoni. “Bruegel’s Plowman and the Fall of Art Historians”. – *IKON*, 2014, vol. 7, 225–234.

Belting 2013: Belting, Hans. *Spiegel der Welt*. München: C.H.Beck, 2013.

Blume 1995: Blume, Anna. “In the Wake of Productions: A Study of Bruegel’s Landscape with the Fall of Icarus”. – *Emersonian Essays on Literature, Science, and Art in Honor of Don Gifford*, 1995, vol. 57, 237–261.

Cheesman 2010: Cheesman, Clive. “Some Aspects of the ‘Crisis of Heraldry’”. – *January*, 2010,
<https://www.researchgate.net/publication/259641719_Some_aspects_of_the_'crisis_of_heraldry'>

Currie/Allart 2012: Currie, Christina, Allart, Dominique. *The Brueg(H)el Phenomenon*. Brussels: IRPA/KIK, 2012.

Diodorus 1961: Diodorus of Sicily. *Library of History. Volume III: Books 4.59-8*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961.

Erasmus 1978: Erasmus, Desiderius. *Collected Works of Erasmus: Literary and Educational Writings*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

Galinsky 1975: Galinsky, Karl. *Ovid’s Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

Gombrich 1951: Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. New York: Phaidon Publishers Inc, 1951.

Hagen/Hagen 2015: Hagen, Rose-Marie, Hagen, Rainer. *Bruegel*. Köln: Taschen, 2015.

Harries 2002: Harries, Karsten. *Infinity and Perspective*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Hauser 1999: Hauser, Arnold. *The Social History of Art. From Prehistoric Times to the Middle Ages*. London: Routledge, 1999

Honig 2019: Honig, Elizabeth A. *Pieter Bruegel and the Idea of Human Nature*. London: Reaktion Books, 2019.

Hyginus 1996: Hyginus. *Fabule: Sagen der Antike*. Ausgew. u. übers. v. Franz-Peter Waiblinger, zweisprachig. München: DTV.

Impelluso 2004: Impelluso, Lucia. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Mitchell 1984: Mitchell, W. J. T. “What Is an Image?”. – *New Literary History*, 1984, Vol. 15, № 3, 503–537.

Mitchell 1986: Mitchell, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Reynolds 1971: Reynolds, William D. *The Ovidius Moralizatus of Petrus Berchorius: an Introduction and Translation*. Urbana: University of Illinois, 1971.

Van Strydonck et al. 1998: Van Strydonck, Mark, Masschelein-Kleiner, Liliane, Alderliesten, Cees and de Jong, Arie. “Radiocarbon Dating of Canvas Paintings: Two Case Studies”. – *Studies in Conservation*, 1998, Vol. 43, № 4, 209–214