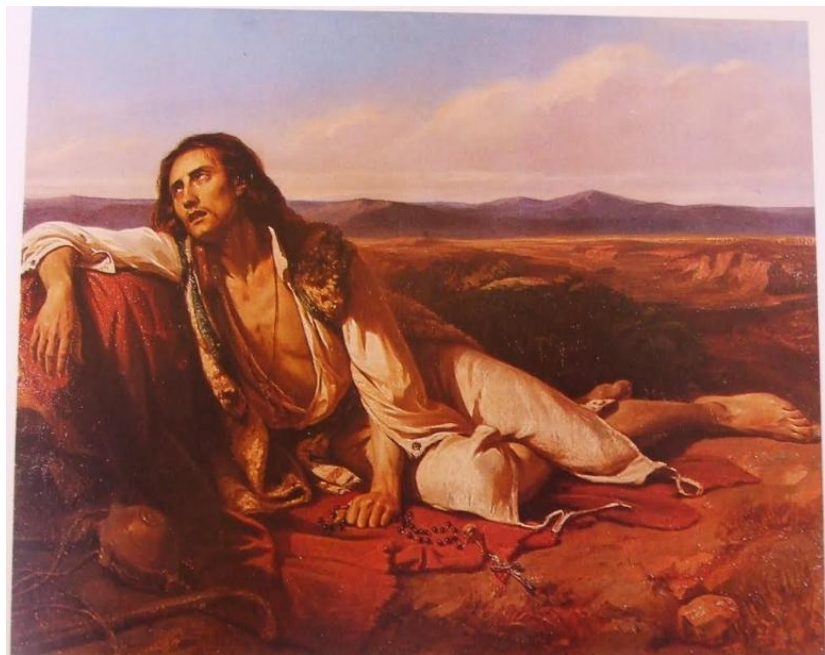


Римското поле – образ на предмодерността¹

Ангел Ангелов

От средата на 1820-те художниците във Франция стават чувствителни към теми, които ще са определящи за модерността – борбата за национална независимост и за социално равноправие, градската беднота, трудът като експлоатация. Изображенията на тези теми не идеализират, те представят социалната реалност като конфликт и/или като страдание. Затова не изглежда изненадващо, че първите художници, които „откриват“ маларията като тема, са французи – Йожен Жиро и Ернест Ебер. Двете картини са близки като замисъл и създаване (средата на 1840-те), но Ебер работи по-дълго над своята, композиционно по-сложна, картина. И двамата художници представят страданието и безнадеждността като част от живота в Римското поле (Agroromano).



Пиер Франсоа Йожен Жиро (1806-1881), Трескавият в Римското поле, 1845, 130 x 161 см, м. б. пл.; Салон 1846, Musée d'art Roger-Quilliot, Клермон-Феран
(Les années romantiques 1996: *La pittura francese dal 1815 al 1850*. Milano: Electa)

Образът, който създава Жиро, е апел за съчувствие, без социална критика или обвинение. Болестта е представена като самота, младият мъж изглежда обречен и изоставен. Надеждата за спасение е символизирана чрез кръста и броеницата. Безсилието на тялото, изразът на лицето, заобикалящата мъжа, нагрятата от слънцето пуста земя сближават страданието му с образа на Христос. Разликата с творби на Леопол Робер, които също представят страданието („Нещастна майка“) е в новата социална чувствителност, която започва да се формира през 1830–1840-те. Чувствителност (ако останем само в областта на визуалното изкуство), за която свидетелства напр. „Сцена от Париж“ на Филип Огюст Жанрон², в която безнадеждността, макар и по друга причина, е същата, както при „Трескавият“.

Използваният тогава термин – „сентиментален реализъм“ назовава точно „апелиращата структура“ на изображението. Изборът на темата е съществен, защото за първи път животът в римското поле не е представен като екзотика, нито е образ на земния рай. „Темата е нова, защото сюжетът на произведението не е романизираният живот на разбойниците, а селянин, заразен от болест, характерна за областта Лацио – маларичната треска“, пише Изабел Жулия. Тя отбелязва и „почти религиозния характер на картината; младият мъж напомнял на Христос в пустинята; или на Йоан Кръстител (Les Années romantiques 1996: 362).

В Салон 1850, в Париж, Ернест Ебер излага „Маларията. Италианско семейство, което бяга от заразата“. Картината е завършена, след много подготвителни рисунки и ескизи, в ателието му в Париж³.



Ернест Ебер, Малария, м.б. пл., 135 x 193 см, 1848–49, Musée d'Orsay, Париж –
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Ernest_Eber_Malaria.jpg

Начинът, по който населението от областта се отнася към маларията (честа „гостенка“ в тези ниски, заблатени места), е примирителен, като към зло, което е природа. Лекарства не е имало, а нехигиеничните и мизерни условия на живот са подпомагали разпространението на болестта. Ладията се хлъзга бавно по жълтозеленикавата вода; полето е безлюдно. Обичайният монументален аксесоар на римската кампания (арки и акведукти) отсъства. Монументални тук са не природата, руините, куполите на църквите, а състоянието на тревога и обреченост. Можем да си представим, че е горещо и влажно. Семейството едва ли ще избегне заразата, тя е вече сред тях – момичето в края на ладията е забрадено, загърнато в одеяло, въпреки горещината; тресе го. До него е поставено изображение на Богородица с Младенеца, от тях се търси помощ.

Унесенният поглед на младия мъж, и той покрит с одеяло, също показва, че е болен. Между двамата болни по-възрастна жена държи на скута си голо бебе, което напомня на херувимче – невинност и красота, заплашени от смъртоносната зараза. Красотата на жените е само загатната – в образа на жената с гръб към зрителя; в тялото няма сила, китката вяло виси над водата; същата вялост и отпуснатост изразява и фигурата на мъжа, който насочва ладията. Брегът, покрай който минават, прегражда отчасти погледа и служи като фолио, върху което допълнително изпъква състоянието на пътуващите в ладията. Красота и обреченост е основното внушение на тази силна ранна картина на Ебер. Ренато Мамукари привежда описание на картината от самия художник, за когото голото бебе е образ на „живота, който винаги се възражда от смъртта.“ (Маммисарі 2007: 70) Ако за Ебер бебето е надежда и бъдеще, това сближава образа с този на Младенеца.

Голямо е живописното майсторство на художника, особено в предаването на цветовете на утринното небе, в отражението на ладията и на фигурите във водата. Етнографската точност в предаването на костюмите и очертанията на Рим, доловими в далечината, са елементи от стилистиката на достоверността. Достоверност, която обаче не е екзотика. Екзотичните и реалистичните изображения може да имат общи характеристики, които обаче функционират различно; първите създават, вторите проблематизират стереотипни представи.⁴

В 1848–1849 революцията, определяща за модерността, въвежда политическата актуалност на епохата във „вечния град“. И в други градове на Европа по същото време има революции. Димитър Добрович участвал в батальона на Университета в защита на републиката (април – юли 1849); единственият източник обаче за участието е самият Добрович. Ако това е така, въпросът дали няма запазени произведения от тези месеци, е основателен. „Ще ни се да вярваме, че той е претворил на платното и онези впечатления от революционните борби в Италия, свързани с неговата младост, щедро споделяни със сливенци.“ (Нешев 1965: 54) Нешев мисли за платна тип „епопея“, но въпросът може да е по-скромен и да се отнася за бележник с рисунки и скици от събитията. Кой художник би пропуснал възможността да създаде образи, делнични или героични, на подобно събитие?⁵ Съществуването на Римската република е добре документирано от писатели и художници чужденци.

Въпреки своята краткотрайност, Републиката е историческо прекъсване в привидното извънвремево съществуване на Града. Както съществуването, така и защитата ѝ срещу френския експедиционен корпус не остават без последствия за художниците и за клиентите им. За да не изобразяват военните действия, разрушенията, сцените на рязка социална промяна, художниците, предимно чужденците, след 1849, избират своите теми из живота на населението от областта Лацио, особено от южната ѝ част – римското поле или пък от крайбрежието на Тиренско море (Maestà di Roma. Capitale delle Arti. 2003: 261–62). Избират форми на живот и места, до които революционното разтърсване не е достигнало. Изображенията, създавани от тези художници, представят идилични форми на живот: селянки и селяни, празнуващи или заети в трудови дейности, извършвани без усилие и с видима радост. Живописиста на Добрович представя именно незасегнати от модерните социални промени селянки и трудови дейности. Бедността, непосилният труд, маларията са изключени от „кадъра“.

Пазарното търсене и съответно – удовлетворяване, на желанието за екзотика е нагласа, която не се отнася до качеството на произведенията, до вкуса и образоваността на клиентите, нито до определена географска област⁶. Моми и млади жени на кладенеца, носещи вода, позиращи в празнични премени, създават образа на невъзможен свят – хармоничен, непроменен от векове, с присъствие на еротика, от който свят има нужда клиентът. Трудно е да се каже кое надделява – интересът към живота на местното население или косвеният интерес към себе си, защото тези „образи на народа“ са идеология. От тях бива изключено онова, което може да е социален проблем или модерност (облекло, забавление, трудова дейност, техника, исторически събития).

„ ... красавици, чиито образи се мяркат само по барелефите и в древните антологични стихотворения. Тия открити погледи, алабастрови рамене, смолисти коси, вдигнати по хиляди различни начини на главата или отметнати назад, живописно пронизани целите със златна стрела, ръцете, гордият вървеж — навред черти и напомняния за сериозна класическа красота ...” (Гогол, Рим).

Свидетелствата на художниците чужденци, че лицата и фигурите на италианките и на италианците от народа въплъщават съвършената красота, са многобройни. От писма и дневници научаваме, че моделите и моделките са хора от народа. Народът са римските пополани (каквото е и значението на думата),

необразованото население, както и населението от областите Лацио и Кампания. Именно народът бил пазителят на неизменни, на вековни добродетели. Добродетелите и красотата са облечени, няма как да е иначе, в традиционно облекло⁷. В Рим до 1871 пополаните съставляват 90% от населението. Може да се каже, че художниците чужденци изобразяват това, което им предлага действителността. Така е, но изобразяват тази действителност като социално неизменна и хармонично свързана с природата. С което допринасят да се формира и поддържа едно колективно въображаемо, представящо Рим като земен рай. Резултатът е извънисторична идеализация.

Формите на живот, както и природата, трябва да са живописни – да предизвикват недраматична възхита, а драматичността, когато я има, трябва да е сблъсък на вечни, а не на исторически сили, да потвърждава природния ход на нещата. А етнографската достоверност на изображенията се възприема като гаранция за истинност, изобразеното съществува реално, не е измислица. Описаната нагласа съответства на официалната теологична и политическа линия, която обосновава, че папата е Предводителят на християнството, а Божият (римски) народ подкрепя установения и вековечен ред. Естетическите канони на художниците изцяло съвпадат с основната линия на папското правителство (Roma, la città del papa 2000: 1016). Колкото повече се модернизира (модернизирането, разбрано като усложняване, масовизиране, технизиране, социална несигурност) животът в европейските метрополии, толкова повече социалното въображаемо търси образи на прост, добродетелен и устойчив свят, които „реално“ съществуват, макар и не при нас. Щом този земен рай съществува другаде, той може да бъде посетен; очакванията на туристите са захранвани от видени още преди пътуването сувенирни образи. В резюме – изображенията на живописното подкрепят статуквото вътре в Рим, а за външния поглед функционират като екзотика – и в двата случая са елементи на социален консерватизъм.

Използвана литература

Гогол, Николай В. 1973: Рим – В: Николай Василиевич Гогол, *Повести*. Превод от руски Константин Константинов. София: Народна култура, 1973 - <http://chitanka.info/text/10967-rim>

Дечев, Васил. 2008. „Гарибалдиецът Добрович“. *Годишник на РИМ - Сливен*, 259-265. Статията препраща и към по-ранна (от 2002) публикация на автора на същата тема.

Джулиани, Рита. 2006. „Гоголь и ‘другой’: римляне и римлянки в повести "Рим". В: *Пятые гоголевские чтения: Н. В. Гоголь и русское зарубежье*. Москва: Книжный дом „Университет“:

http://www.gogol.ru/gogol/stati/gogol_i_drugoi_rimlyane_i_riml/

Динова-Русева, Вера 1988. „Идейно-политическите и художествените възгледи на Димитър Добрович“, *Проблеми на изкуството* 3: 46-51.

Нешев, Георги. 1965. *Българи гарибалдийци*. София: Народна просвета, 48-54

Райнов, Николай. Без година. *История на пластичните изкуства. Модерно изкуство. Бунтът на Дьолакруа*. София: Ст. Атанасов.

Les années romantiques 1996: *La pittura francese dal 1815 al 1850*. Milano: Electa
Maestà di Roma 2003: *Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*. Milano: Electa.

Maestà di Roma 2003: *Da Napoleone all'Unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma..* Milano: Elect

Mammucari, Renato. 2007: *Ottocento romano : le indimenticabili immagini dei pittori italiani e stranieri che immortalarono luoghi e personaggi della Città Eterna*. Roma: Newton Compton.

Roma, la città del papa 2000: *A cura di Luigi Fiorani e Adriano Prosperi. Storia d'Italia. Annali 16*. Torino: Einaudi, 921-28; 1007-41.

¹ Правя разлика между „антимодерен“ и „предмодерен“ – първото е концепция, нагласа, съзнавана ценност, второто са условия на живот.

²Филип-Огюст Жанрон (Philippe-Auguste Jeanron), Сцена от Париж, 1833, 97 × 130 см, м.б. пл., Musée des Beaux-Arts, Шартър.

³ За картината Николай Райнов пише: „Голям успех имала композицията му „Маларията“ (в Лувръ), представяща лодка с маларични италианци в едно от понтинските блата. Оттогава Ебер усвоил типа на болничавата и скръбна италианка, който се повтаря дори в портретите му на великосветски парижанки.“ (Райнов б. г.: 110)

⁴ Вж. и *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas* 2003: 362.

⁵Тази липса е направила впечатление и на Вера Динова: „Не са стигнали до нас портрети на Добрович на гарибалдийци ...“ (Динова 1988: 50). - За участието на Добрович с оръжие в защитата на Римската република Нешев 1965: 50–52; Нешев 1978: 44–45. Най-внимателната публикация, в която авторът, за разлика от предходните изследователи, се стреми да провери истинността на малкото сведения, е: Дечев 2008: 259–265.

⁶ Ориенталистката екзотика напр. на Дьолакроа, изобразяваща коне и араби, потвърждава това.

⁷ Предпочитам да използвам определението „традиционно“ за облеклото, за носите в м. „народно“; употребата на „народно“ в този случай твърди, че народното е социално неизменно, селско, слабо образовано.