

**ИТАЛО КАЛВИНО**  
**КАРТИНА, ПРОЧЕТЕНА КАТО**  
**РОМАН**

Превод от английски: Никола Захариев, 1990

[chitanka.info](http://chitanka.info)

1983 г.

Изложбите — „досиета“, организирани периодично от Лувъра, състоящи се в експониране на всички документа (рисушки, скици и други творби) около една или група картини, чрез които се изяснява зараждането и осъществяването им, са винаги интересни и от тях може да се научи много. Тази зима изложбата — „досие“ ни дава възможност да проучим фигура по фигура една от най-прочутите картини на XIX век: „Свободата води народа“ от Дьолакроа. Картина с толкова образи е нещо като роман, в който са втъкани множество случки и събития: именно това ме кара да смятам, че и аз имам право — без да навлизам в територията на историците на изкуствата и критиците — да разкажа простичко това, което е изложено и обяснено, като се опитам да прочета картината, както се чете книга. През юли 1830 година трите дни на народно въстание в Париж („Трите славни дни“) слагат край на царуването на Шарл X и на реставрацията на бурбонската династия; няколко дни след това на престола се възкачва конституционната монархия на Луи-Филип Орлеански; през последните месеци на същата година Дьолакроа завършва голямото си платно във възхвала на Юлската революция. И днес още, когато потрѣбва образ, с който да се възхвали с подобаващ ентусиазъм и възторг освободителната сила на народната борба, по цял свят прибягват именно към тази картина. Изложбата илюстрира и този успех на картината в една зала, в която се показва как тя продължава да бъде цитирана, репродуцирана, окарикатурявана, въобще използвана по всевъзможни начини: този успех се дължи без съмнение на нейната тема, но преди всичко на художествената ѝ стойност, която няма равна на себе си в този род живопис. Тази творба е била революционна преди всичко в историята на живописиста, защото, макар днес да ни изглежда предимно алегорична, навремето си на нея се е гледало като на пръв изказ на скандален и нечуван „реализъм“.

Трябва веднага да кажем, че картината всъщност не е плод на политическа ангажираност на Дьолакроа: още при Шарл X художникът вече е „на гребена на вълната“, подпомаган с държавни поръчки от двореца. Скандалът през 1827 г. във връзка с картината му „Смъртта на Сарданапал“, смятана за неморална, приключва с утвърждаване на неговата слава. Същевременно той се радва и на подкрепата на Орлеанския херцог, бъдещия Луи-Филип, тогавашен

лидер на либералната опозиция и запален привърженик на новите влияния в живописата, който купувал картини от него.

Когато през юли 1830 г. избухва въстанието, Дьолакроа не отива на барикадите, а заедно с други хора на изкуството се включва в службата за опазване на Лувъра от евентуално разграбване от разбунените тълпи. Останали са свидетелства за тези дневни и нощни наряди, по време на които сред патрулиращите художници избухвали ожесточени спорове, често завършващи с юмручен бой, но не за политика, а за съответните художествени тенденции или за начина за тълкуване на Рафаел. Образът, който този анекдот извиква, възстановява пред нас по необикновен и достоверен начин революционното напрежение през онези паметни дни: из залите на Лувъра нощем, в сърцето на въстаналия град, група цивилни, загърнати в плащове и с пушки на рамо, се разхождат сред египетските саркофази и спорят разгорещено по въпросите на изкуството, докато от другия бряг на Сена, откъм Отел дьо Вил, към тях долита далечният грохот на битката...

През тези години Дьолакроа е прекъснал дневника си и за отношението му към революцията можем да съдим само по някои негови писма, от които личи тревогата на един спокоен човек в размерно време. Един спомен на Александър Дюма (който винаги преработва спомените си) ни показва Дьолакроа явно изплашен от гледката на въоръжения народ, но след това, виждайки трибагреника да се вее както по времето на Наполеон, той се ентусиазира и от този момент е спечелен за народното дело.

Няколко дни след революцията националната гвардия — разпуснатата от Шарл X — бива възстановена и Дьолакроа веднага постъпва в нея като доброволец, макар че в писмата си се оплаква от тежката служба. Въобще отношението му е най-нормална реакция на човек, който гледа благосклонно на изкристализирането на народното движение срещу абсолютизма в установената след въстанието либерална монархия и най-естествено се включва в новия управляващ екип на Луи-Филип.

Но 1830 г. не означава единствено смяната на една династия от друга, на аристокрацията с буржоазни тенденции от буржоазията с аристократични склонности: пролетарските маси за пръв път излизат на улиците и площадите в *първо лице* (докато по време на революцията

от 1789 г. инициативата е на идеологическите водачи) и са решаващи за смяната на режима. Именно тази *новост*, която тогава е доминирала във всички дискусии, става изключителната тема на картината, върху която Дьолакроа ще работи през месеците след събитията (когато разочарованието и озлоблението вече обхващат най-радикалните републикански и демократични среди). „Захванал съм се с една съвременна тема, една барикада — пише той на брат си през октомври, — и ако не се бих с оръжие в ръка за родината, поне ще рисувам за нея. Това повдигна изключително много настроението ми.“

Съзерцаващият картината я възприема като полет, движение и възторг, сякаш е нарисувана с един замах. Но нейната история, напротив, говори за композиция, плод на усилен труд, колебания и премисляне, пресмятана детайл по детайл, съчетавана от разнородни и отчасти вече съществуващи елементи. Алегоричният характер на творбата ни кара да предположим, че е вдъхновена единствено от страстно почувствуван идеал: но в действителност изборът на всеки елемент от облеклото и на всяко оръжие има свой смисъл и история. Нейната реалистичност пък ни насочва към предположението, че е вдъхновена от живия живот, от изпитани в борбата вълнения, докато, напротив, картината всъщност представлява репертоар от музеографски цитати, кратък наръчник по фигуративна култура.

Първото нещо, което изложбата представя според мен убедително, е това, че жената в центъра на картината, най-прочутото изображение на Свободата в историята на живописиста, не се е зародила във въображението на Дьолакроа в момента на рисуването ѝ, а е съществувала от десетина години в голям брой рисунки. Тя е била „Гърция, въстанала срещу турците“ — тема на която Дьолакроа е искал да посвети картина още по време на първите гръцки движения за независимост през 1820 година. Солидарността с гръцките борби е била любима тема на европейския романтизъм и през 1821 г. Дьолакроа се залавя да рисува алегорична картина, а през следващата година, след кървавите репресии на остров Хиос, у него се заражда друга идея, довела до прочутото платно от 1824 г.: „Клането в Хиос“. Впоследствие художникът подновява проучванията за фигурата, която ще стане „Гърция сред развалините на Мисолунги“ (Музеят в Бордо, 1827 г.). Но не толкова в тази картина, а по-скоро в скиците (които въз основа на други детайли могат да се смятат за подготвителни рисунки

за „Гърция“) разпознаваме движенията на ръцете и торса, които той ще използва за Свободата: така, както в самите скици виждаме, че първоначално тя носи на главата си корона с кулички, сменена след това с фригийската шапка.

И не само това. Радиографията с инфрачервени лъчи се намесва, за да изследва дали случайно Дьолакроа не е използвал за „Свободата“ вече рисувано платно, коригирайки една начална скицировка, нахвърляна преди години за „Гърция“. Както често се случва, резултатите от изследванията са несигурни и служат по-скоро да повдигнат нови въпроси, отколкото да дадат отговор на този. Сигурно е, че първоначално фустата на Свободата е била по-широка и по-неподходяща за скока върху барикадата: лицето е било нарисувано анфас, както е на скиците; идеята да бъде обърнато в профил, което му придава незабравим израз, се е зародила, когато художникът, изглежда, вече е бил пред платното, и е свързана с темата от 1830 г., а не с предишната; Свободата е извърнала лице към народа, за да го призове на борба. Освен това има и един странен ръкав на работника вляво, един от малкото пунктове, в които рисунката е била преработена: може би се касае за корекция, целяща да скрие някаква гръцка или турска дреха. След това идват и наклонените греди на барикадата. В синтаксиса на картината този похват служи да отдалечи изгледа от Париж в дъното и да издигне на нещо като подиум групата централни фигури, но не е изключено да служи за прикриване на друг пейзаж, рисуван преди това — плажа в Мисолунги, морето...

Но извън тези предположения няма нищо сигурно. Заключение е, че „Свободата води народа“ е автономна творба, замислена и осъществена през 1830 година; използването на предхождащи скици не представлява противоречие или индиферентност към темата, която си остава темата за свободата на народите, а едно обогатяване в преминаването от идейната алегория към преживяното събитие, превърнато във визуален материален факт. И от формална гледна точка картината е изградена изцяло върху идеята за 1830 г.: кулминационната точка на композицията е знамето, предопределящо триъгълните ѝ структури и трите цвята, които служат за контрапункт на останалата част.

Съставителите на изложбата сочат идентичния случай с Пикасо, който, научавайки новината за бомбардировката на Герника, подновява

проучванията на тавромахиите си от предишните години (вече съдържащи предчувствие за трагедията, грозяща Испания), послужили му при композирането на прочутата картина.

Съобразно с избраната от него тема Дьолакроа поставя отляво на Свободата три фигури на работници: по това време понятието „народ“ е включвало хората на ръчния труд (на картината не може да се разпознае нито един буржоа, ако изключим една фигура с двувърха шапка в дъното, която би могла да бъде един от участвувалите във въстанието студенти от Политехниката). С явно „социологично“ намерение Дьолакроа характеризира три различни типа хора на ръчния труд: този с цилиндъра може да бъде занаятчия, член на някой еснаф (вярно е, че цилиндърът по онова време се носел от хора от всички слоеве, но широкият панталон и поясът от червен фланелен плат са типични за работниците); другият, със сабята, е манифактурен работник с работна престилка; третият, който пълзи ранен с кърпа на главата и запретната от кръста риза, е сезонен строителен работник, каквито са идвали в Париж през лятото от провинцията. Вдясно от Свободата е прочутият хлапак с черна барета, въоръжен с два пистолета, когото днес всички наричат Гаврош (но през 1830 г. „Клетниците“ още не са били написани; романът на Юго ще бъде публикуван едва през 1862 г.). На изложбата той е съпоставен с една статуя на Меркурий от Джанболоня<sup>[1]</sup>, която със своя устрем е вдъхновила и други художници от онова време, но винаги в профил, докато тук фигурата е изобразена фронтално.

Има и едно друго момче, въоръжено с байонет, в лявата част на картината, залегнало зад натрупаните на барикадата павета и с фуражка на Националната гвардия на главата. Всички детайли на униформите могат да бъдат идентифицирани с точност, както и оръжията — от презраменния ремък на Кралската гвардия, с който се е снабдил хлапакът (докато пистолетите му са от кавалерията), до сабята от елитната пехота, със съответния презраменен ремък, която държи работникът с престилката. За всички оръжия на картината може да се разкаже цяла история от рода на тези в рицарските поеми за паладините на Карл Велики; само че тук, както винаги в истинските революции, въоръжението е импровизирано, защото идва по случайни пътища или е изтръгнато от врага. Единственото оръжие от невоенен произход е ловната двуцевна пушка на работника с цилиндъра.

Това детайлно иконологическо проучване е довело до идеологически изненади, отнасящи се до най-истинския работник — този с престилката: той носи на шапката си бяла кокарда с червена панделка; бялата кокарда е знак, че е монархист, а отгоре на това и пистолетът му е мушнат в превързан през кръста фулар с вандейски цветове; той обаче е преминал на страната на либералите, за което свидетелствува червената панделка: следователно става въпрос за човек от народа, верен на трона, но въстанал срещу абсолютизма... Не смятам обаче за нужно да задълбавам в тези предположения, каквито ерудираните специалисти могат да ни разказват колкото си щат, без да се плашат, че ще ги опровергаем.

По-лесни за разчитане от нас са тримата мъртви на преден план на картината. Единият принадлежи на алегорията, на мита в неговата класическа идеализирана фигура; той е гол, или по-точно без панталони, от което обаче нито един от критиците не е и помислил да се възмути (докато голият бюст на Свободата, макар да е традиционен атрибут на крилатите Победи, е пред извикал протестите им), тъй като първият отговаря на един академичен модел, широко разпространен в класическия репертоар — така е било изобразявано тялото на Хектор, привързано за краката към колесницата на Ахил. Другите двама убити са войници от армията на сразения монарх, легнали редом с падналите за революцията, предизвикващи чувство на универсално състрадание: единият е в униформа на Швейцарския полк на Кралската гвардия (която Луи-Филип ще разпусне); другият е французин, кирасир. Тези фигури на паднали (включително раненият работник) имат свои прецеденти във възпоменателната живопис на Давид и на Грос<sup>[2]</sup>: в картината на Дьолакром си дават среща стари и нови мотиви от историята на живописата, каквато е била и Юлската революция в историята на Франция.

Парижкият пейзаж в дъното на картината повдига други въпросителни. На картината се вижда огромната сграда на „Нотр Дам“, но в тази перспектива катедралата е могла да бъде видяна само от левия бряг на Сена, което прави необясними другите сгради отдясно, тъй като от тази страна „Нотр Дам“ опира до реката. Въобще тук става дума за един въображаем, символичен пейзаж. А защо именно „Нотр Дам“? Катедралата не е влизала в символиката на орлеанистите (Луи-Филип се е представял за привърженик на

Просвещението), а е била символ на тогавашните социални теории, включително на тази за демократическата християнска църква на Ламне<sup>[3]</sup>; тъкмо това са годините, когато Виктор Юго започва да пише „Парижката Света Богородица“, с която превръща катедралата в символ на свободата.

Всички тези обстоятелства объркват и публика, и критика, когато картината била изложена на Общата художествена изложба през 1831 година: протести предизвикват както реализмът при изобразяването на въстаналите пролетарии, които били дефинирани от критиците като „престъпни типове“, „каналии“, „отрепки на обществото“, така и смелостта при изобразяването на Свободата главно защото тя показва косматата си подмишница (класическата голота трябва да бъде неокосмена). Независимо от това картината бива откупена от Министерството на вътрешните работи, но още през 1832 г., когато новият режим вече се сблъсква с нови народни вълнения, изчезва от обращение. Тя е изложена отново след революцията от 1848 г., но само за кратко време; през 1849 г. темата отново започва да пари и картината отива в склада. Авторът ѝ се опитва да я извади на бял свят във връзка със Световното изложение през 1885 г. Фригийската шапка на главата на Мариана обаче е по това време все още подривен знак, макар Дьолакроа да се е стремил да следва класическите образци без никакви партизански цели и намерения. И ето днес виждам, че фригийската шапка не е вече червена като тази на санкюлотите, а тъмнокафява. Радиографичните изследвания са открили, че под този тъмен цвят има и аленочервен пласт. Оттук до заключението, че Дьолакроа е обезвредил този провокиращ тон, за да се хареса на цензорите на Втората империя, има само една крачка. Но както и да е, по лично настояване на Наполеон III „Свободата“ в последна сметка се озовава на Изложението. След редица други превратности по време на Третата република картината влиза в Лувъра, а оттам и в пантеона на световната слава.

---

[1] Джанаболоня (или Джовани да Болоня — 1529 — 1608) — италиански скулптор от фламандски произход. — Б.р. ↑

[2] Жерар Даид (1460–1523) и Антоан Жан Грос (1771–1835) — френски художници, автори на платна с историческа тематика. — Б.р.

↑



[3] Фелисите Робер дьо Ламне (1782–1854) — френски католически писател и философ. — Б.р. ↑

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.