

Ангел Ангелов

**Метрополия и екзотика: Хайнрих Хайне за Леопол Робер и за
Александър Габриел Дьокан**

Абстракт: В европейски метрополии като Париж, Лондон, Берлин социалното време в края на XVIII и през първата половина на XIX в. е динамично, негови основни характеристики са „промяна” и „неустойчивост”. Спрямо тази динамика народната култура в собствената страна изглежда първична, устойчива, непроменена от векове. Това особено се отнася за чуждия поглед към народната култура на страни като Италия и Испания. Това разбиране за „народната култура” тълкувам в статията като екзотика, като резултат от външен поглед на жител на метрополията. Хайне е такъв жител. Екзотичното в този случай (привлекателно или отблъскващо) чертае граница между своето и чуждото, между историята и безвремието. Тази позиция през посочения период можем да открием във визуални образи, текстове, мелодии, размишления.

Намерението ми в тази статия е да покажа:

- как Хайне споделя и утвърждава – използвайки произведения на живописиста – въображаема география на Европа, разделена на историческа (Франция, Англия), в която стават политически промени и на народностно екзотична (Италия, Тирол, Пиринеите). Европа се състои от политически центрове и от неисторични (природни) периферии.

- как Хайне използва картината „Хаджи Бей, шеф на полицията в Смирна извършва своята обиколка” (1831) от Дьокан, за да представи Ориента като полуживотински, изроден или приказен; и в двата случая Ориентът е еднакво неисторичен.

Ключови думи: метрополия, екзотика, Хайнрих Хайне, Леопол Робер, Александър Габриел Дьокан.

Angel Angelov

**Metropolis and Exotica: Heinrich Heine on Leopold Robert and on
Alexandre Gabriel Decamps**

Abstract: In European metropolitan cities such as Paris, London and Berlin time in social terms at the end of the 18th and the first half of the 19th century is dynamic, its main characteristics being ‘change’ and ‘instability’. Against such dynamics folk culture in one’s own country seems primal, stable, unchanged for centuries. This is especially true of an outsider’s view on the folk cultures of countries such as Italy and Spain. In the present article, I will interpret such an understanding of ‘folk culture’ as exotica, as a result of the outsider’s look of a metropolitan citizen. In this case the exotic (attractive or repelling) marks the boundary between own and alien, between history and timelessness. In the period under review, this position can be found in visual images, texts, melodies and reflections.

My intention is to demonstrate the following in the article:

- the way Heinrich Heine shares and affirms – using paintings – an imaginary geography of Europe, divided into a historical one (France, England) in which historical changes happen and an exotic folk one (Italy, Tyrol, the Pyrenees). Europe consists of political centres and ahistorical (natural) peripheries.

- the way Heine uses the painting by Decamps ‘*Hadji-Bey, Chief of Police in Smyrna Making His Rounds*’ (1831) in order to present the Orient as animal-like, degenerate, or legendary; however, in both cases the Orient is equally ahistorical.

Key words: metropolis, exotica, Heinrich Heine, Leopold Robert, Alexandre Gabriel Decamps.

В европейски метрополии като Париж, Лондон, Берлин социалното време в края на XVIII и през първата половина на XIX в. е динамично; „промяна” и „неустойчивост” са негови основни характеристики. Спрямо тази динамика народната култура в собствената страна изглежда първична, устойчива, непроменена от векове.¹ Но същото важи и за чуждия поглед към народната култура, особено към страни като Италия и Испания. Подобно отношение към „народната култура” тълкувам в статията като екзотика, като резултат от външен поглед на жител на метрополия, независимо дали на собствената страна или на чужда. Екзотичното в този случай (привлекателно или отблъскващо) чертае граница между своето и чуждото, между историята и безвремието. Тази позиция през посочения период можем да открием във визуални образи, текстове, мелодии, размишления.

Намерението ми в тази статия е да покажа:

- как Хайне споделя и утвърждава – използвайки произведения на живописца – въображаема география на Европа, разделена на историческа (Франция, Англия), в която стават политически промени и на народностно екзотична (Италия, Тирол, Пиринеите). Европа се състои от политически центрове и от неисторични (природни) периферии.

- как Хайне използва картината „Хаджи Бей, шеф на полицията в Смирна извършва своята обиколка” (1831) от Дьокан, за да представи Ориента като полуживотински, изроден или приказен; и в двата случая Ориентът е еднакво неисторичен.

„Жътварите”

„Френски художници” е обширна дописка за изложбата от 1-ви май до 17-и август 1831 г. в Salon carré на първия етаж на Лувъра.² Значителна част от дописката съпоставя картините на Пол Дьоларош (1797–1856), изобразяващи сцени от политическата история на Англия и Франция, с картини, представящи сцени от италианския народен живот на Леопол Луи Робер (1794–1835).³ Най-голямо внимание Хайне отделя на „Кромвел и Чарлз I” и на „Жътварите”.



Ил. 1 Пол Дьоларош, Кромвел повдига капака на ковчега с тялото на Чарлз I (*Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*), 1831, м.б. пл., 230 x 300 см, Musée des Beaux-Arts, Ним

Картината на Дьоларош изобразява как Кромвел повдига капака на ковчега, в който е тялото на езекутирания Чарлз I. Историческата живопис през XIX век в цяла Европа има ясна социална функция – създава образи на националното, но не като фикция, а като действително станало, като **визуален документ**. Ролята ѝ за формиране на националното и на историческото съзнание е изключителна. Чрез историческата живопис зрителите могат да станат свидетели и да съпреживеят повратни мигове от националната или от историята на Европа.⁴

Гилотинираният Чарлз I в картината на Дьоларош прави връзка във възприемането на тогавашните зрители с гилотинирането на Луи XVI, а Кромвел – с Наполеон (която връзка прави и Хайне). Но темата за обезглавяването и революцията, оказва се, има отношение и към току-що дошлия на власт Луи Филип, който приема (както и неговият баща) с ентузиазъм началото на революцията от 1789 г. и става член на клуба на якобинците.⁵ Картината въздейства силно върху тогавашната публика защото свързва исторически събития и актуалност.



Ил. 2 Леопол Робер, Пристигането на жътварите в Понтийските блата (*Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*), 1830, м.б. пл., 147 x 212 см, Musée du Louvre, Париж.

„Пристигането на жътварите в понтийските блата”⁶ на Робер е втората от замислените четири картини, които е трябвало да представят едновременно сезоните и четирите основни типа на населението в Италия – от Неапол (пролетта) към Венеция (зимата). „Жътварите” имат небивал успех в Салона от 1831 г.; картината донася на своя автор и кръста на Почетния легион.⁷ Леопол Робер е създател на италианската жанрова картина. Кои особености в творчеството му привличат Хайне? „Es sind (die Robertschen Gemälde, AA), wie ich schon angedeutet, lauter Darstellungen aus Italien, Darstellungen, die uns die Holdseligkeit dieses Landes aufs wunderbarste zur Anschauung bringen.”⁸ Трите картини от Робер, приети в Салон 1831, „Пиферари”, „Погребението на първороден син на римски селяни”⁹, „Пристигането на жътварите в понтийските блата” представят добре основните характеристики на творчеството му: екзотичност, драматичност, идиличност. Общото помежду им е стремежът съвременността да се изобрази като „благородна простота и спокойно величие”,

както гласи определението на Винкелман за класиката.¹⁰ Класическото е свят, чиято идеалност не може да бъде накърнена от времето, нито разлюляна от историческо събитие. Класическият идеал е неподвластен на историята. „Леопол Робер вижда жизнената си задача в това „да възвеличи благородството на италианския народ, който все още съхранява белега на героичното величие на своите предци” (Мутер 1909: 161). В творчеството на Робер съвременността е класически безвремева. Италия за Робер не е антични руини и минало величие, а съвременност. Съвременност, която обаче въплъщава вечната (отвъд всяка история) драма на човешкото съществуване.

И трите картини привличат Хайне, но най-много „Жътварите”. В картината са съчетани класицистични изобразителни похвати със съвременна тематика. Статичната пирамидална композиция, фигури, чиито движения и пози напомнят на антични статуи, търсенето на монументалност са елементи от стилистика, която хармонизира и възвеличава човешките отношения и природата. „Не действителността, а Ватиканският музей му (на Робер – б. м., А. А.) дава стила” (Мутер 1909: 161–162)¹¹. Съвременността е възвисена чрез класическия идеал за красиво, трагично и героично, тя е като „жива античност” (Робер 1986: 7).

Хайне не прави изключение от тази тенденция: в пътеписа „От Мюнхен до Генуа” само по изключение се срещат описания на жени, които не са сравнени с антични образи. Женските тела и лица извикват, предвидимо, асоциации с мраморни скулптури. Афектът на гнева също е повод за сравнение с Античността (гл. XXII). Независимо от иронията в последното сравнение (и от търсената неточност), сравняването е с античен, а не със съвременен или с образ от друг исторически период. Италианската част от пътеписа изобщо е богата на сравнения с Античността, които служат на автора като образец, спрямо който той измерва онова, което вижда. В писмо до Мозес Мозер (6. IX. 1828, Баните в Лука) Хайне пише, че един негодник се заклек в Мадоната да го прободне. Въпреки съвета на полицията да отпътува, Хайне останал в града и продължил да с разхожда нощем край морето. „Чета всяка вечер Плутарх, та трябва ли да се страхувам от един съвременен убиец на хора?” (Дойче 1965: 273–74). Хуморът на Хайне е очевиден, храбростта му също; Италия обаче отново е делник, заплашителен, но неиздържащ сравнението с политическата история на

Античността. Сравними и дори надминаващи Античността по своето въздействие, са единствено младите италианки. (Вж. писмата до Едуард фон Шенк от началото на септември, от 1. X. 1828, до Йохан Фридрих фон Кота от 11. XI. 1828– Дойче 1965: 273–74). Можем да се досетим какъв е бил поводът оня негодник да заплаши Хайне с убийство.

Античността е дотолкова на мода през първите десетилетия на XIX век, че критерий за красота е приликата на нечие (женско, разбира се) лице с чертите на антична (особено гръцка) статуя. Преобладаващият неокласически вкус не се изчерпва само с изкуството, а формира определен начин на възприемане на женското лице, което колкото по-близо е до неокласическия образ на Античността, толкова е по-красиво. Като задава идеал за съвременна красота, неокласицизмът предоставя възможността да се назове на еротичното привличане. Уподобяването (напр., че лицето на Жорж Санд е като това на Венера Милоска) изпълнява две функции: възвисява субекта, назовава състоянието на привличане, на еротика, идеализира потенциалното отношение. В случая с Жорж Санд впечатляващото е, че уподобяването се отнася до лицето, а не до тялото, което в статуята е повече „портретирано” от лицето на богинята. Става дума за актуална ценност – портретистите се съобразяват с характеристиките, формулирани от Винкелман, за античния профил на лицето.

Идеализирането, както и желанието да се устои на превратностите на историята, така, както е устояла Античността, се проявява по различен начин. Внушение за спряло време виждаме в картините на Робер, посветени на неаполитански импровизатори: унес, боговдъхновеност на брега на морето, (самото то образ на вечността), съвременният аед е в народна носия. Изображенията внушават, че хората, разбира се, са смъртни, но онова, което се случва, се повтаря вечно, то не е история, а природният ход на нещата. Прецизното, етнографско пресъздаване на костюмите на местното население става актуално в края на XVIII и в началото на XIX в., костюмите убедително създават образ на устойчивото и неизменното в начина на живот. На това внушение на фолклорния костюм се разчита и до днес. Противоположно разбиране за отношението между изкуство, мода, съвременност и преходност, което нарича модерност, защитава Бодлер тридесетина години по-късно.¹²

Според една от концепциите, вниманието към своеобразието на народности и региони в Европа, възприемането на народностите като конкретни индивиди е реакция на космополитния универсализъм на Просвещението и на наполеоновите походи.¹³ Преди опита с Наполеоновата колонизация, някои от европейските нации осъществяват друг тип колонизация. Преди да се насочи към достоверното пресъздаване на народностното, вниманието на европейските пътешественици (или колонизатори) е школувано чрез необичайните облекла и украси върху телата на населението, до което достигат корабите на французи, англичани, холандци. Интересът към носиите у потенциалната публика на картините е израз на тогавашния вкус на жителите на метрополиите към екзотичното, първоначално в отвъдморските територии, а по-късно и в Европа. Етнографското и екзотичното превръщат съществуването във един вид вечност – драма или хармония, но не и история, на отделния живот или на една общност.

Хайне споделя тази нагласа на жител на метрополията, възхищавайки се от народностното именно като неизменно: „...за своите картини те подбираха такива народностни клонове, на които проникващата цивилизация не беше отнела още тяхната оригиналност и национална носия. Оттук сцените от тиролските планини, които така чест виждаме по платната на мюнхенските художници... Оттук и онези наситени с радостно настроение изображения от италианския народен живот – той също е съвсем наблизко за повечето художници, поради честия им престой в Рим, където те намират онази идеална природа, онези старинни благородни форми на живот и живописни облекла, за които художническото им сърце жадува.” (Хайне 1982: 31).¹⁴

Ако историческата живопис създава представата, че историята се състои преди всичко от политически събития, то жанровата (етнографска в случая) и пейзажната живопис създава образи на пространства и поведения без история. Представянето на народностното като наследник на древни традиции, тайнствено съхранило изконното в политически или в културен план, е част от общоевропейска тенденция (края на XVIII – началото на XIX век) да се търси онова, което е неподвластно на времето. Политическото също – чрез народностното може да бъде представено като неизменно и устойчиво. Красск изтъква, че етнографският подход на Робер и на други художници е мотивиран

от стремеж да се съхрани местната култура (обичаи, поведения, носии, предмети), заплашена да изчезне поради настъпващата урбанизация и индустриализация в Европа (Краск 1997: 113–115). Картините на Робер могат да се тълкуват като породени и от страха пред съвременната история, на която се противопоставя уж устоялото на превратностите на времето. Краят на XVIII и началото на XIX век са не само формиране на историческото мислене в Европа, но едновременно – търсене на ценности, които да уталожат донякъде усещането за заплашителното и бързо изчезване на съществуващото и наследеното.

В описание на Салона от 1824 г. четем, че господата Робер и Шнец¹⁵ не подправят нищо, те може би избират, но никога не си измислят обектите, те възпроизвеждат всичко – рисунка, цвят, композиция, израз – на място. (Френска живопис 1996: 104) Хайне се отзовава неблагоприятно за картината на Шнец „Италиански селяни, молещи се за чудодейно изцеление пред образа на Богородица”. Неблагоприятната преценка е поради качеството на изпълнението, не поради избора на сюжета. Хайне го сравнява с Робер „в проучванията и в избора на сюжетите”; въз основа на тематичното сходство от частта за Шнец Хайне преминава към частта за Робер. Впрочем в Салона от 1831 г. картините на Шнец и на Робер са изложени в съседство, както и тези на Робер и Дьоларош.

Робер наема стая за три месеца в Диоклециановите терми в Рим, където са заловените при акциите на папските войски разбойници, за да може да живее сред тях, както би постъпил етнограф или антрополог. В подкрепа на етнографския интерес на Робер говори сбирката от фолклорни предмети и фолклорни музикални инструменти от различни области на Италия, които след 1819 г. украсяват ателието му. В картините на Робер обаче има чувствителност отвъд екзотичното. Робер не просто изследва експонати, той е привързан към своите модели; представя ги не само като желана красота, а като носители на морални качества (благородство, величие). При Робер екзотичното не е само идеология, нито само продукт, който се продава добре, интересът му към изобразяваното е истински, а не инструмент на външна цел. Изображенията на Робер могат да се гледат като визуална етнография, елемент от която носят и заглавията на много от картините му. Поради посочените особености творчеството му се радва на голяма популярност; същевременно то е

показателно за нуждата от алтернативен устойчив свят през 1820/30-те години.

Идеализирането на съвременността, постигнато чрез сближаване на безвремево класическото с проучващо дескриптивния поглед, внушава, че изобразеното не е измислен свят, не е фикция. Екзотичното е действително съществуващо, другаде, но не просто извън нашата култура, а извън историята. То е образ на копнежа по уж изгубената и всъщност никога несъществуваща хармония с природата и в човешките отношения. Срещу този копнеж стои действителност, заплашителна несигурна, подложена на резки промени. В този му вид екзотичното изглежда невъзможно преди края на XVIII – началото на XIX век. Идилитата, създаваща същия копнеж хармоничен свят, не внушава, че този свят съществува, той е условен и читателите, зрителите, слушателите знаят това, докато екзотичният свят, подобно на историческия, заявява претенция за достоверност, за документ. Макар противоположни, двата типа изобразяване – на екзотичното и на историческото се сближават в претенцията си за достоверност. Така у Робер екзотичното се явява заместител на религиозното обещание, на обетованата земя. Екзотичното не използва религиозни сюжети, защото изработва собствена светска религиозност, която създава образи на желаното. Невъзможно в собствената култура, то е възможно другаде и то – сега, а не в миналото или в бъдещето. Публиката в Париж е привлечена от изображението на живот – прост и приказен, докато самата тя е засегната или участва непосредствено в историческите събития. Салон 1831 със своите над 3000 картини свидетелства за изключителна като количество продукция, но тя не би била възможна при липса на публика и на клиенти. Екзотизмът удовлетворява желанията на публиката, тя се отплаща, купувайки творбите. Актуалността на екзотизма е несъмнена и той ще остане актуален през целия XIX век.

Идилитата и утопия

Дали картините на Робер и специално „Жътвари” могат да функционират като утопии? Мисля, че не, макар това да е желанието на Хайне, защото те не са визуални концепции за по-добра уредба на обществото и за еманципиране на човека от съществуващи социални принуди. За Хайне изглежда същностно, че „святата история” е тук на земята, че е възможна хармония между хората и в

отношенията им с природата – празник, плодородие, родова заедност, еротика. Този тип изображения предлагат ако не изход, то поне отдиш от започналото механизирани и овеществяване на човека, от превръщането му в оръдие на ранното индустриално производство. Според Шилеровото разбиране идилията не е връщане към природата преди културата – преди греха на човешкото отделяне от природата. Напротив, стремежът към идиличното е следствие от осъзнатото несъвпадение между природа и култура, между идеал и действителност, следствие, с други думи, от основно лишение. Идиличното се предлага като решение, което да възстанови единството на човека с природата и хармонията в човешките отношения, с което би приключила предишната история на греха. Така би имало една предистория на човека, в лоното на природата, последвана от историята на нарушеното единство, което, стигнало до състоянието на нетърпимост, поражда своето отрицание, а именно – новата (и вечна) епоха на единство с природата и хармонията човешките отношения. Идилията приема формата на драма с добър изход.

Поставяйки в тази историческа и социална перспектива „Жътвари”, Хайне може да обоснове разбирането си за щастието вътре в историята, в свят без трансценденция. Човекът, свободен от покровителство и принуда, ще е създател на самия себе си и, подобен на бог, ще намери своята социална хармония в единството с природата. И тъй като „Жътвари” на Робер изобразява подобна хармония, Хайне тълкува картината като възможност за отношения между хората и с природата, при които историята би приключила. Ако не друго, то „Жътвари” дарява (според Хайне) утеха от другата – социална и политическа – история на насилието. Човешката история не се нуждае от трансцендентно, религиозно, упование, святост е самото земно съществуване. Именно тази свята история изобразявала картината на Робер. Така в схващането на Хайне се появява краят на историята, край, при който еманципацията на човека е осъществена и поради това няма да има ново начало.

Хайне използва „Кромвел и Чарлз I” (Дьоларош) и на „Жътвари” (Робер), за да противопостави „световната” (политическата) и „святата” (на сбъднатото обещание) история на човечеството. Употребите на „свят” и „осветен” във „Френски художници” се отнасят за области, за които подобно определяне е необичайно: революцията (частта за Дьолакроа), целостта на човека (частта за

Робер) и историята на човечеството (частта за Дьоларош).

„Ако на едната картина виждаме оная история, която така безсмислено прпуска сред кръв и нечистотии, а понякога и цели векове малоумно се застоява, за да скочи след това с припряна безпомощност и да се разбеснее по всички посоки – ако на нея виждаме оная история, която сме свикнали да наричаме „световна” – то на другата виждаме още по-велика история, макар че за нея има достатъчно място и върху една запрегната с биволи селска кола – една история без начало и без край, която вечно се повтаря и е тъй проста, както просто е морето, както са прости небето и годишните времена; една свята история ... святата история на човечеството.” (Хайне 1982а: 46–47)¹⁶

Струва ми се обаче, че „Жътвари”, както и *Le Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*, 1827, не могат да се изтъкуват през Шилеровото разбиране за стремежа да се преодолее настъпилит разрыв между идеал и действителност, природа и култура. Успоредяването на четирите типа население на Италия от областите Кампаня, Романя, Тоскана и Венето с четирите сезона е начин да се внуши неизменното им – природно състояние и също толкова „естественото” – като природа – разнообразие на италианското население. Човешкото и природата не са динамични, променящи се, а повторение на познато, предвидимо разнообразие. Разликата спрямо предишни разработки върху същата тема – „четирите годишни времена” – от XVII век е, че тук екзотичното е водещото; там – връщането към предкултурната хармония между човека и природата е представено като алегория, но идиличното е общо и за двете.

В идилията има по-силен пространствен елемент – човешките отношения са в природата и извън историята, докато утопията се възцарява след края на историческото време, но и двете предполагат напускане/приключване на историята. Съчетаването на идилия и утопия в мисленето на Хайне изглежда възможно, защото утопията за еманципирането на човека – както политическо, така и на сетивата (съответно на насладите) е за него пантеистична и/или религиозно дуалистична¹⁷. Мисълта за „спасението на Бога в човека”, за реабилитирането на плътта се среща в почти всичките му съчинения от 1830-те години. Хайне противопоставя на християнския спиритуализъм своя нов, сенсимонистки, идеал за освободеното от грях човечество.¹⁸ Въздействието от

общуването и запознаването със сенсимонистите в Париж и с тяхната религиозност може да бъде разчетено в начина, по който той възприема „Жътвари” на Л. Робер. Човешкото достойнство и свободата в плана на социалното, но и освободеността от грях са за Хайне основни характеристики на извършващата се революция, както политическа, така и в областта на изкуството.

Труд и еротика

Пасажите, посветени на „Жътвари”, са написани с въодушевление, те са може би най-въздействащите във „Френски художници”. Не трудът е темата на картината, а празнуването в края на предполагаемо усиления ден. Трудовата дейност се среща в изображения от предишни епохи; жътвата като алегория на плодородието е обичайна при изобразяване на цикъла четирите годишни времена (Братя Лимбург, Брьогел Старши, Никола Пусен). Модерното, неалегорично визуално представяне на физическия труд като социален гнет и безизходност се появява във френската живопис в самия край на 1840-те и през 1850-те години чрез Миле и Курбе. У Робер трудът е „изнесен” извън кадър, защото достоверността на неговия изобразителен похват не може да представи изнурителния селски труд като празнуване, нито като алегория.

„Жътвари”, твърди Хайне, е апотеоз на живота. В привързаността към жизненото мога да открия мотива, за близостта, която Хайне изпитва към картината на Робер. Тя споделя – като гравюра – домашното му пространство.¹⁹ За Хайне жизненото е чувственост, святост, еманципиране на сетивата от наложената им християнска власт на греха.

В „Жътвари” еротичното няма как да бъде пропуснато, то се случва в предния план на картината – облегналият се на оглавника момък „желае” с очите си едното от двете момичета (вляво от него), докато другото гледа изпитателно реакцията на своята другарка.



Ил. 3. Леопол Робер, Пристигането на жътварите (детайл)

„Жътвари” е образ на празнуващата телесност, на плодородието и веселието: момичето, което момъкът гледа, носи ожънат сноп, върху пълни чували са се подпрели младите жени зад танцуващите и свирещи младежи, младата майка, която прави толкова силно впечатление на Хайне, държи дете в ръцете си, и други се готвят да се включат в танца. Разказът на Хайне за картината дава представа за затруднението да се назове пряко чувственото, без да се използва метафориката на религиозното („...на картината на Робер виждаме, че и на материята е придадена святост, тук вече целият човек, както тялото, така и главата, е просиял сякаш в слава от небесната светлина.” Хайне 1982: 36) или природното („...хубавата му млада жена с дете на ръце – истинска напъпила роза ...” Хайне 1982: 34). Затруднението да се назове еротичното през първите десетилетия на XIX в. трябва да е било съществено.²⁰ В описанието си Хайне пропуска именно сцената на пожелаването, така недвусмислена – чрез срещата на погледите и позите на телата (тежко и раздвижено при момъка, почти вцепенено при момичето, то сякаш ще изпусне тежкия сноп). „Между двойката биволи е спрял як момък със загорели гърди, ратай навярно, той отдъхва стоешкком”²¹ (Хайне 1982: 34). Това е, което Хайне казва, но трябва да е видял повече, съдейки по екстаза, който описанието достига на места.

Десет години по-късно (декември 1841) Хайне (1982: 250–56) коригира отчасти възхищението си както по отношение на последната картина на Робер „Заминаването на рибарите от Адриатика”²², така и по отношение на цялото му

творчество. Неспособността да създаде „грандиозни исторически картини” вместо жанрова живопис, несъответствието между „творчески стремежи и възможности за самоизява”, смята Хайне, била истинската причина за смъртта на художника, а не „нешащната страст” към принцеса Шарлота Наполеон. „Заминаването на рибарите от Адриатика” нямало въздействието на „Жътвари”, защото не й достигала цялост, композицията се разпадала на отделните си части. Резюмирайки предимно отрицателната си преценка, Хайне все пак намира за необходимо да я уравни, сравнявайки картината и гравюрата на „Рибарите” със скицата: „...тук в първоначалния замисъл цари онази хармония, която липсва в завършената картина, ...” (Хайне 1982: 256)²³

Както в 1831 г., така и в 1841 г. Хайне сравнява Робер и Рафаел; първия път основата на сравнението е съдържателна, този път е техническа – прехвърлянето на живописната картина в гравюра. В гравюрата по „Рибарите”, макар да била технически превъзходна, толкова повече личали недостатъците на композицията поради липсата на багри. Докато гравюрите по творби на Рафаел, дори и в посредствени копия, запазвали „онази хармонична мощ, която така вълнува душата ни”. Но ако все пак съпоставим в рамките на завършващия пасаж употребата на думата „хармония” с еднакво значение както за творбите на Рафаел, така и по отношение на скицата на „Рибари”, разбираме по-добре силната привързаност на Хайне към творчеството на Робер.²⁴ Когато пише за Рафаел, Хайне има предвид Рафаел на хармонията и покоя, които очевидно за Хайне са жизнено толкова скъпи и непостижими. Разбираемо, Хайне не говори за Рафаел на напрежението и динамиката (напр. „Изгонването на Елиодор от храма” (1511) или „Видението на Езекиил” (след 1516).

Политически центрове и неисторични периферии

Англия и Франция са страните на съвременната история и на революцията; картините, за които разказва Хайне във „Френски художници”, са без изключение политическа репрезентация на тези страни (картините на Верне, Дьолакроа, Дьоларош), докато Италия (чрез картините на Робер) е земен рай, сбъднато единство на природа и човек.²⁵ В началото на 1830-те години на XIX век интересът към сюжети от свещената история и от митологията е свършено угаснал, смята Хайне, и на негово място е дошъл интересът към исторически

събития от Новото време, изобразяването на които трябва да бъде наречено историческа живопис и дори „историография в багри”. Така Хайне характеризира картините на Пол Дьоларош. „Този художник не държи толкова на самото минало, колкото на неговото изобразяване, на онагледяването на неговия дух, на историографията в багри” (Хайне 1982: 36).²⁶

За притегателната сила, която Италия е упражнявала върху Хайне, можем да съдим, освен от вече цитираните, и от още няколко изказвания във „Френски художници”.

„...Изкуството, дълги години украса на Италия, сега е станало чичероне на нейното великолепие, красноречивите багри на художника ни разкриват и най-скритите нейни чарове, едно старо вълшебство добива отново своята мощ и страната, която ни покоряваше някога с оръжие, а после със словата си, сега ни покорява със своята красота. Да, Италия винаги ще ни завоюва и художници като Робер отново ни привързват към Рим.”

„...така че зад готическите безвкусици на някой новоромантичен живописец можеха понякога да се зърнат прелестните староиталиански митологични шедьоври.” (Хайне 1982: 32; 54)²⁷

До каква степен Италия е образ на желаня и копнежи, става ясно, ако вземем предвид, че през същата 1831 г. Джузепе Мацини създава „Млада Италия” (революционна или заговорническа организация, според преценката), а през 1834 г. – „Млада Европа”, и развива през 1830-те години схващането за „първата искра” и за въстание на „организираното малцинство”. През първата половина на 1830-те години „Млада Италия” подготвя въстание. Мацини също (както и Хайне) използва религиозна реторика, за да опише борбата за свобода на Италия: „Религията на мъченичеството бе сменена от религията на свободата” (Кирова 1987: 117). „И ние ще живеем и ще умрем с тази религия на свободата ... Нашата свещена борба... и ще продължим борбата в свещената освободителна война на човечеството.” (Хайне 1956, I: 226–227) Префункционализирането на религиозния език е обичайно за либералните идеолози през XIX в., подготвящи освобождаването от чуждата власт чрез въоръжена съпротива. Както Хайне, така и Мацини е повлиян от сенсимонизма. Въпросът не е дали Хайне знае за революцията в Италия от 1820–1821 г.²⁸ или за

бунтовете от 1831 г. в Италия именно под въздействието на Юлската революция от 1830 г., а защо концепцията му за отношението между изкуство и съвременна история има нужда от полюсите на политическото и на природното (революционни промени и сезонен кръговрат, насилие и безметежност), които имат и свои символни територии върху картата на Европа.

В пътните бележки на Хайне Италия е представена най-вече като съчетание от делник и минало величие. Хайне възприема естетически италианския делник – като сценично представление. „Копнежът по свобода” в Италия Хайне представя чрез сцени от типа „опера буфа”. Копнежът по свобода е естетическа реалност, която обаче притежава революционна сила. Обратно, поради Варшавското въстание Полша, макар и тя да не съществува като държава, става част от „съвременното движение”, от историята.²⁹

„Патрул в Смирна”

Друг художник, чиито работи Хайне неизменно оценява високо, е Дьокан: „най-оригиналният от всички живи френски художници”.³⁰



Ил. 4. Александър Габриел Дьокан, Хаджи Бей, началник на полицията в Смирна, на обиколка (Cadji-Bey, chef de la police de Smyrne, faisant sa ronde), позната повече като: „La Patrouille turque”, 1830-31, 115 x 179 см, м.б. пл., Wallace Collection, London.

Карпината „Хаджи Бей, шеф на полицията в Смирна, извършва своята обиколка” (или „Турски патрул”)³¹, представена в Салон 1831, Хайне описва подробно като съдържание и колорит. Частта за Дьокан във „Френски

художници" е само елемент от голямата тема за ориентализма (също и в творчеството на Хайне), за начина, по който (западно) европейците виждат, описват и създават образи на Ориента.³²

Според Хайне темата на картината е безправие и липсата на свобода. Полицейският началник на Смирна, на кон и подчинените му, пешком, патрулират в града.

С голям провиснал корем, той [Хаджи Бей] е възседнал коня с цялото величие на безочливостта си, лицето му – оскърбително арогантно, невероятно невежествено, а над него – бяла чалма; в ръцете си държи жезъл на неограничена сопаджийска власт, а край него тичат пешком девет негови верни изпълнители на волята му ... ние се чувстваме напълно реално пренесени в родината на абсолютното безправие. (Хайне 1982: 23; 27)³³ Хайне, както навярно и част от парижката публика, „чете" картината „еленофилски", което означава – антитурски, най-малкото – осведомена е за събитията в Гърция в началото на 1820-те и за прогласената независимост в 1829 г. По отношението на **визуалното изкуство**, темата е най-красноречиво представена през 1820-те чрез картините на Дьолакроа „Клането в Хиос" (1824) и „Гърция, умираща върху развалините на Мисолунги" (1827); но в обръщение са също така литографии, картини, пътеписи. Изобщо посредниците, които правят познато във Франция ставащото в Гърция през 1820-те, са изобилни.³⁴ Най-сетне, отношението „свобода – безправие", макар по различен начин, е близко на парижаните, не е изминала и година от Юлската революция (1830). Заключение на Хайне потвърждава либералното ценностно противопоставяне „свобода – робство", добавяйки едно немско *pro domo sua*: „Само художник, който е същевременно гражданин на свободна държава, е в състояние с ведър дух да нарисува подобна картина. Друг, който не е французин, би нанасял багрите с по-голяма сила и злоба, той би примесил и малко прускосиньо ..." (Хайне 1982: 27).

Хайне вижда образа на властта не само като карикатурен, а като изроден и животински: „...забързани креатури с къси, тънки крака и почти животински лица, в тях се чете нещо котешко, козелско, маймунско, дори в един от тях кучешката му муцуна е съчетана със свински очи, магарешки уши, телешко хилене и заешки страх." (Хайне 1982: 23) Този, турски, ориенталски, свят не

само е извън цивилизованото, но напуска пределите на човешкото.³⁵ Сближаването с животните лишава този свят от история. Животните нямат история, техният живот е природа. „Турското” в случая е природа. В картината обаче има елемент, който може да бъде разпознат като близък, без да е свой – „в картината на Дьокан има и няколко млади жени гъркини с непокрити лица; те седят край прозореца и гледат смешното шествие....”. Младите гъркини са за Хайне привлекателният контрапункт. Безправието е разкривен, карикатурен свят, докато красотата е лишена от свобода. Това е политическото послание на картината. Читателят може да добави от себе си, че са християнки, потенциални обекти на мъжкото (етнически и религиозно чуждо) насилие. Гръцкото в съзнанието на публиката не е свое, но съпоставено с „турското” е близко, то не е част от гротесковия свят на патрула. Тази (не)принадлежност към света на безправието, но и към света на публиката сякаш подчертава границата между своето и чуждото. Но дали е така?

И Дьокан, и Хайне разграничават ясно своето, парижкото (френското), от чуждото, от Ориента. Но по различен начин. В лицата на полицаите можем да разчетем свирепост, глупост, надменност, но животинското и още повече – изродеността като характеристики на патрула принадлежат на възприятието на Хайне. Начинът, по който Дьокан живописва така допада на Хайне, че за да защити художника от неблагоприятните му критики, Хайне развива свое схващане за това какво е изкуството.³⁶ В това схващане Ориентът е представен чрез приказка от „Хиляда и една нощ”. Дали е привлекателен, както в приказката за принцесата и селяма или отблъскващ – в образа на безправието, Ориентът е извънисторичен, природен, почти нереален.

Най-важното изследване на отношението на Хайне към картината „Турски патрул” принадлежи на Клаус Кийфер. Според Кийфер Дьокан представя мирното съществуване между мюсюлманската и християнската общност в Измир (Смирна). Това съществуване се потвърждава от свидетелства на пътешественици европейци (Кийфер 1996: 11–13). „Смирна, където видях множество шапки, ми заприлича на някой италиански морски град, един от кварталите на който като че ли е обитаван от ориенталци. Шапки, авторът уточнява, че така наричат *франките*, за да ги различават от *тюрбаните*, т. е. от

турците" (Средиземноморието 2001: 274). Пътешествието от Париж до Йерусалим на Шатобриан, от когото е цитатът, е през 1806–1807 г.

Двадесет години по-късно нещата не изглеждат много променени. В същата 1828 г., в която Дьокан рисува „Турски патрул“, Амалия Ницоли пише: „Смирна ми се видя от самото начало европейски град. ... видях много красиви смирненки да се показват на балконите ... Градът Смирна изглежда съставен от пет различни града, тъй като кварталът на европейците е разположен близо до брега на морето, където живеят и всички консули на чуждите сили. Арменците, гърците и евреите също живеят в отделни квартали³⁷, а турците обитават най-високата част на град. (Кодачи 1996: 161). Не смятам, че е необходимо Хайне да е знаел всичко това. Но налагайки своята представа за свобода и подтисничество върху картината, Хайне прави внушение, което картината не съдържа. Дьокан не е представил християнките като живеещи в отделен квартал, но не става дума за визуален образ, който документира разпределението на етносите в града. Никак не е сигурно също така, че жените християнки са гъркини. Просто Гърция е станала в началото на 1830-те (в съзнанието на либерално настроените интелектуалци във Франция и Германия) част от политическата карта и от символната география на Европа. Хайне тълкува като политически един по-скоро жанров образ.³⁸

Онова, което поставям под съмнение не е възможността за политически прочит, а свръхтълкуването, което прави Хайне. Той изтласква чуждото извън историята и без да го познава, го превръща в гротескна, в животинска природа. Свръхтълкуването е откриване на значения и на смисъл, които принадлежат повече на тълкувателя, отколкото на тълкуваното.³⁹ То, съзнавано или не, се доближава до инструментализирането. В случая имаме обичаен колониален похват спрямо форми на живот извън Европа; по същия начин жителят на метрополията преценява периферни области в собствената си страна или в Европа. „Испания също е Ориент.“, както пише Юго в предговора си към „Източни мотиви“, публикувани през 1829 г. Историята е онова, което се случва в няколко центъра на Европа; извън тях времето е извънисторично или направо – (полу)природа. Кийфер не пропуска този „расизъм“ на Хайне, но го омаловажава. „...ето защо Хайне по-скоро поради затруднение от

комуникативен и описателен характер, а не поради чист расизъм сближава въпросните ориенталски фигури с царството на животните.”⁴⁰

Наистина патрулният отряд оставя впечатление повече за заплаха, отколкото за защита на реда и правото. Хаосът в движението създава представа повече за група въоръжени разбойници, отколкото за организирана полицейска част. Отрядът тича без ред надолу по широкия плочник, членовете му не могат да подредят многото оръжия, които стърчат в различни посоки; двойното безредие – на движението и на оръжията внушава комизъм. Според Хайне оръжията дори са неподдържани „В ръцете им има всякакъв вид оръжия: пики, пушки с прикладите нагоре, също и уреди за бързо правосъдие – един кол и сноп бамбукови тояги.” (Хайне 1982: 23). Постановката на телата, най-вече поради тънките крака, носи елемент на карикатурност, ако бихме имали гравюра или рисунка (така че да отпадне цветът), този елемент щеше да изпъкне още по-ясно. Дьокан изобщо има вкус към гротеската.⁴¹ За френския зрител картината представя несъмнена екзотика – тя е в облеклото на отряда, в бръснатата глава на едного, в мургавите лица на някои от тях (има и негър, империята обхваща и съвсем далечни пространства). Екзотични елементи са и забулената мюсюлманка вляво, мощните еркери на сградите и не на последно място - присъствието – в тази обстановка – на незабулените християнки. Ако се вгледаме, ще открием и още подробности, подкрепящи достоверността на ориенталската обстановка. Стремезът към достоверност и тук, както и при Робер, е основен похват – сякаш имаме визуално етнографско проучване. Дьокан престоюва (1828–1829) в Измир (Смирна); донесените скици му служат години наред при подготовката на картините му.

Заглавието чрез своята описателност „*Cadji-Bey, chef de la police de Smyrne, faisant sa ronde*” също трябва да убеди зрителите, че изобразеното е достоверно; то сякаш пояснява визуален документ. По-краткото заглавие на картината – „Турски патрул” е фактически невярно, защото патрулът не е етнически хомогенен, което се вижда от състава му. Но то свидетелства за желанието (на художник и публика) да се възприемат и преценяват хора, обичаи, носии, действия чрез етнически и географски определители (напр. „*Femme du village d’Elde*”, „*Paysage turc*”, и др.). Подобно определяне е елемент от общия стремеж към достоверност. „Отомански патрул” напр. би било

етнически и географски неопределено название, всъщност вярно, но недостоверно.

Колкото и етнографски достоверен да е стремежът на Дьокан, начинът, по който той гледа е външен; погледът му съвпада с този на парижката публика на Салона. Сред очакванията на външния поглед е подредбата и въоръжението на една войнска или полицейска част. Но ако ги нямаше Наполеоновите походи (разбира се, не само те), тази идея за ред нямаше да формира представата как трябва да изглежда един патрул, пък бил той и градски. Липсата на ред през XIX век в Европа започва да се възприема като недостиг на цивилизация. Не е трудно да видим, че оръжията и разположението на фигурите в „Нощна стража“ на Рембранд също не отговарят на тази нова идея за подредба. Външният поглед на художника превръща изобразеното в екзотика и то извиква ако не презрение, то усмивка на снизхождение.

Едновременно Дьокан прави екзотичното по-лесно възприемаемо – чрез съотношението между тъмни и светли тонове и чрез близкото до карикатурата изобразяване на фигурите. „Патрул в Смирна“ показва желанието на художника да е продължител на определена линия в западното изкуство, чиито най-познат представител е груповият портрет „Нощна стража“ на Рембранд. Това важи с още по-голяма сила за късната картина на Дьокан на същата тема – „Нощен патрул в Смирна“ (1854)⁴²; именно в нея основната живописна задача е съотношението между светлина и сянка. Ако при Рембранд светлина и сянка представят загадката на човешкото съществуване и на света, при Дьокан колоритът е елемент от стремежа към достоверност; колоритът е истинност.⁴³ Така я възприема и Хайне: „По-късно научих, че самият Дьокан е бил в Турция, така че това което ме беше така поразило се дължеше не само на оригиналния колорит, но и на истината, изразена с верни, скромни багри в неговите картини от Ориента“ (Хайне 1982: 22–23). Освен колорита, разпознаваем похват е сближаването на фигурите с карикатурния тип изображение, познато вече от пресата. Чрез този похват изображението придобива репортажност, която го прави да изглежда още по-лесно за възприемане. Задачата на репортажа е да внесе драматичност – патрулът трябва да е в действие, да има бързина⁴⁴, дори ако прави рутинна обиколка из града. Драматичността на делничното е също елемент, който се създава през първите десетилетия на XIX век.

Петнадесет години по-късно в „От Пиринеите” Хайне отново тълкува „прекрасната творба на Дьокан”, представена в Салона от 1846 г.



Ил. 5 Александър Габриел Дьокан, Връщането на овчаря, ефектът на дъжда (Le Retour du berger; effet de pluie), 1843, м.б. пл., 79 x 115 см, колекция Fodor, Stedelijk Museum, Амстердам

В картината на Дьокан, както и при Робер, Хайне е привлечен от драматичността на човешкото съществуване, почти изцяло зависимо от природата. Хайне отнася изобразеното и към себе си.⁴⁵ Извън силната лична проекция, в разбирането му има по-общо твърдение, което не можем да ограничим до здравословното състояние на Хайне. Преди да пристъпи към тълкуването на картината, Хайне създава буколическа сценография – овчар, стадо, раздяла с любимата. От „действителността” Хайне преминава към изображението, за което читателят добива впечатление, че то самото е действителност. Качествата на Дьокан като живописец⁴⁶ според Хайне правят по-въздействащо посланието, на която „Завръщането на овчаря, ефектът на дъжда” дава израз: че тук, в Пиринеите, човешкото е монументално и драматично, то е потопено в природното, то е като природа.

„Тази гледка живо ми напомня прекрасната творба на Дьокан, представена на тазгодишната изложба и критикувана със сурова несправедливост от мнозина, включително и от вещица в изкуството Теофил Готие. На тази картина пастирът в дрипавото свое величие изглежда подобен на просяшки цар, на гърдите си под парцаливата си наметка той е прикрил от поройния дъжд едно клето агънце, затъпяващо мрачните дъждовни облаци кривят мокри гримаси, овчарското куче със сплъстена козина също е тук – и всичко това е изобразено така правдиво, така отговарящо на природата в Пиринеите и така лишено от сантиментално издокарване и сладникава идеализация, че талантът на Дьокан, разкривайки се в цялата си наивна голота, тук просто плаши. (Хайне 1982: 369)“⁴⁷

Хайне възприема, с основание, картината като реалистична и драматична. Изглежда обаче, че Дьокан си е поставил за разрешаване задача, в която драматичната зависимост на съществуването от природата е едната страна; другата е чисто изобразителна – отново съотношение между светлина и сянка – между пейзажа и фигурите (тъмния силует на кучето напр.), в самия пейзаж, в общата фигура на овчаря и агнето. Изображението наистина е действителност, но не реалистична, а със собствени характеристики. Не само какво, но и как е изобразено е съществено за „Завръщането на овчаря, ефектът на дъжда“. Изобразителният похват не е подчинен изцяло на темата, той е отчасти самостоеен и изобразява не дъжда, а ефекта, играта на светлината, предизвикана от дъжда. В това отношение – монументалност, драматичност, режисура на светлината, Дьокан преработва определена линия в холандското изкуство – на Якоб Рьойсдал. Накратко похватът повишава условността, а не реализма на изображението. Движението към самостоятелност на изобразителните похвати във френската пейзажна живопис, започнало на прехода между 1830/40-те, е богато с бъдеще. Няколко десетилетия по-късно ефектите на светлината ще занимават художниците, наречени импресионисти.

Дали във фигурата на овчаря, загърнал агнето под ямурлука си, можем да открием преобразувана християнска (или христологична) символика, е въпрос на обосноваване. Също така не е съвсем сигурно, че изображението на Дьокан се основава на някакъв първообраз от Пиринеите (DNA 16, 1322).

И пак в „От Пиринеите” Хайне подема темата за носиите на местните жители и изобразяването им:

„Сега Пиринеите доставят твърде благороден материал на мнозина френски художници особено със своите живописни народни носии и постиженията на Льольо ... действително заслужават изказаните за тях похвали. И у този художник виждаме истината на природата, но без нейната скромност, тя е твърде предизвикателна и израждаща се във виртуозност.” (Хайне 1982: 370)⁴⁸

След което Хайне „рисува” с думи жанрова картина:

„...„Облеклото на местните планинци, на беарнците, баските и пограничните испанци е действително толкова своеобразно и ефектно, колкото може само да го желае един млад ентузиаст от гилдията на майсторите на четката; особено живописно е покривалото на главата у жените – аленочервен капюшон, спускащ се над черната пола до бедрата. Великолепна е гледката на така пременените козарки; покачени на високо оседланите си катъри, те яздят със старинната си хурка под мишница и черните си рогати питомци по най-високите околни върхове на планината и тогава това невероятно шествие чудно се откроява на слънчево синия фон на небето .” (Хайне 1982: 370).”⁴⁹

Противопоставянето между Пиринеите и Париж е, разбира се, не само в облеклото, а и между два начина на живот. Животът в Париж е представен като сбор от наслади (танци, балет, забави), но и като свобода. Във втората част на същата статия Хайне говори за себе си именно като жител на метрополията и от тази позиция той възприема живота на местното население като природен – суров, величествен и драматичен. Социалната динамика на метрополията откроява – чрез противопоставяне – периферията като социално статична, като природна.

Създаването на образи, които обедняват сложността на някаква действителност е похват, който е обичаен за посланията на медиите. Публицистиката на Хайне, както е редно, предполага и занимателност, чиято реторика в търсене на по-широка публика неизбежно създава идеализиращи или стереотипни образи; образи, които се възприемат лесно именно защото опростяват сложността. Похватът на стереотипизиране Хайне използва с

удоволствие. „Тия дни в Барез надойдоха цели рояци англичани: румено здрави, бифтектно охранени лица....” (Хайне 1982: 372) ⁵⁰ Връзката „англичанин – бифтек” със сигурност е доставила удоволствие на читателите на вестника, защото скрито оприличава англичанина на говедо, на нещо, което не е цивилизовано. Също „цели рояци” („ganze Schwärme”) извиква образа на насекоми, на нещо досадно и безредно. Проф. Ханс Адлер смята, че става дума за ядене на полусуrowо месо, което насочва към значението, че англичаните са „варвари”.⁵¹

Сравняването на англичаните с домашни животни изглежда устойчиво при Хайне.

(Антипатията на Хайне към англичаните (но и към англичанките), независимо дали ги среща във Франция или в Италия, е устойчива.)

„От Пиринеите” Хайне пише през 1846 г. Двадесет години преди това в „Пътешествие от Мюнхен до Генуа” се казва: „... мистър Лайвер, когото бях оставил в Брайтон като младо теле, а сега намерих в Милано като boeuf à la mode.” Пак там Хайне използва и сравнението „те кръстосват тази страна (Италия – б.м. А.А.) на цели рояци ...”, за да изрази досадата и неодобрението си към присъствието им. Ако добавим, че едно от значенията на „Liver” е черен дроб, то добиваме още по-добра представа за жлъчта на повествователя. Сравнението с рояците се среща и тук: „те кръстосват тази страна (Италия – б.м. А.А.) на цели рояци ...”.

„Третият от тази дружина беше мистър Liver, когото бях оставил в Брайтон като младо теле, а сега намерих в Милано като boeuf à la mode. ... Между английските ми познайници, които срещнах отново в Милано, беше и охранената леля на Liver. Тя се беше смъкнала от Алпите подобно на лoена лавина, придружена от две снежнобели, снежностудени, снежни гъсчици – мис Поли и мис Моли.

„ сега ги има [англичаните – б.м. А.А.] прекалено много в Италия , за да може човек да не ги забележи; те кръстосват тази страна на цели рояци ...”

Заемайки позицията на античен римлянин, Хайне заключава: „ и наистина синът на Албион, макар че носи чисто бельо и плаща всичко в брой, е в сравнение с италианеца цивилизован варварин ...”(Хайне 1956, I: 220–21).⁵²

Многото англичани, които посещават Италия през 1820–1830 г., са предходници на все още необичаен за континента начин на пътуване – бъдещият организиран масов туризъм. Поради това поведението им предизвиква учудване и понякога – присмех. В картина от англичаните сред руините на римската кампания са представени почти карикатурно; не липсва и пътеводителят по старините – в ръцете на единия от мъжете.



Ил. 6 Карл Шпицвег, Англичани в Римското поле (Engländer in der Campagna), ок. 1835, 50 x 40 см., масло върху картон,

Neue Nationalgalerie, Берлин

Използване на стереотипни образи наистина доставя удоволствие, поради убедеността, неизказана, че ние не сме такива. Същевременно обаче прегражда познанието към другия, изобщо към другостта. Хайне обича да прави точно това. Във въображаем разговор (в басейн с лековита вода) унгарец казал на своя събеседник: „На мене ми е съвършено безразлично какъв е човекът, дали е християнин или евреин, републиканец или бонапартист, турчин или прусак, стига само човекът да е здрав.” Докато казвал тези думи, толерантният унгарец поглаждал мустаците си. (Хайне 1982: 370)⁵³ Очевидно мустаците са трайна

характеристика от образа на унгарския мъж, за разлика от навярно избърснатите лица при други нации. Изглежда демократично, че някой от периферията на Европа (по тогавашната представа) изказва идея за равенство между хората; това равенство е валидно обаче в природната среда на водата. Болните, търсеци подобрене във водите на минералния тесен басейн, се допират, тясно е; здравето тяло е основен отличителен белег, а не религия, националност, политически убеждения.

Най-сетне в прозата на Хайне има с лекота изказани твърдения, които той не смята за необходимо да обоснове. В края на въведението си към „Дон Кихот“ (1837), Хайне разсъждава върху отношенията между илюстрациите и романа, заключавайки, че само немец можел да разбере „Дон Кихот“. Защо обаче това е така, Хайне не обяснява.

Сред причините навярно е отъждествяването на Хайне с образа на Дон Кихот в „Градът Лука“ (Градът Лука, гл. XVI-XVII, с. 347–51) и чиито характеристики са страданието, героизмът, лудостта, доблестта, наличието на врагове. Отъждествяването с рицаря придава на позицията на Хайне и радикалност, и фикционалност, характеристики, присъщи на изкуството. Отъждествяването с рицаря придава на позицията на Хайне и радикалност, и фикционалност, характеристики, повече присъщи на изкуството.

„Но само един немец може да разбере Дон Кихот напълно и това почувствувах с душевна радост тези дни, когато видях във витрината на магазина за художествени произведения на булевард „Монмартър“ една гравюра, представяща благородния ламанец, седящ в кабинета си; тя е създадена по рисунката на големия немски майстор Адолф Шрьотер.“ (Хайне 1981: 633)⁵⁴

Заклучение

Анализирайки части от няколко съчинения на Хайне, исках да покажа как изявеното чувство за социална и историческа актуалност не изключва създаването на идеологизирани неисторични образи.

Тези неисторични образите на екзотичното се отнасят както за чужди култури, така и за перифериите в европейски страни. Перифериите в европейски

страни са образи на екзотичното; по същия начин за външния поглед образи на екзотичното могат да бъдат чужди култури.

Стигам до извода, че за Хайне Европа се състои от политически центрове и от неисторични периферии. Смятам, че Хайне споделя и създава нагласи, които напомнят на колониалните.⁵⁵

Спрямо посредниците в една култура, (исторически или съвременни, словесни, визуални, музикални, предметни), можем да разграничим най-общо два подхода: единият ги възприема като човешки творения и действия и съответно ги подлага на усвояващ критичен анализ. Другият подход възприема особено историческите посредници като своеобразни свещени текстове, за които единствено възможна е утвърдителна (и дори апологетична) херменевтика. Предпочитам първия подход.

Бележка

Съкращения на изданията на Хайнрих Хайне:

WB Heinrich Heine, Werke und Briefe in zehn Bänden. Herausgegeben von Hans Kaufmann, Berlin und Weimar: Aufbau, 2. Aufl. 1972. Цитатите от интернет са по това издание.

B Heinrich Heine, Sämtliche Schriften. Hrsg. von Klaus Briegleb, München: Carl Hanser. 1968 – 1976, 6 Bände.

DHA Heinrich Heine, Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hrsg. von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973ff.

Цитати и бележки:

1 За „откриването на народа” в края на XVIII и първите десетилетия на XIX в. – вж. Бърк 1997: 22–45.

2 Описание на Салон 1831 във връзка с „Френски художници”, както и кратка история на „Салоните” – (Цепф 1980: 66–74). Увлекателен разказ за историята на Салона през XIX в. у Ковачевски (1984: 55 и сл.).

3 Използвал съм коментарите за „Френски художници” в: DHA XII/2, 507–602; В III, 718-741.

4 За разликата в социалните функции на историйната и на историческата живопис – XVII – XIX в. – Ангелов 2009: 279–281. От 1950-те насам визуалният посредник, който създава „миналото“ са различните жанрове на киното.

5 Тази съпоставка дължа на Хаскел 1989: 182–86. Пионерската работа на Франсис Хаскел „Конструирането на миналото в живописа на XIX в.“ е написана в средата на 1980-те.

6 Става дума за областта на Понтийските блата, югоизточно от Рим, окръг Велетри, окончателно пресушени в 1939 г.

7 Първата картина изобразява неаполитанците и пролетта, втората е лятото в Романия (именно „Жътвари“), третата – есента в Тоскана, не е изпълнена. Четвъртата – зимата във Венето („Заминаването на рибарите от Адриатика“), е изобщо последното му произведение. Самият Робер твърди, че то не трябва да се разглежда като част от посочената серия. Вж. Робер 1986: 50.

8 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler7-robert.shtml>; Хайне 1982: 32.

9 Леопол Робер, „Пиферари през изображение на Богородица“ (Pifferari davanti a una Madonna), 86 x 75 cm, 1829, Musée Jenisch, Вевей. Заглавието е на италиански, не го намерих на френски. Funerailles dans la campagne, 87 x 74 cm, Galleria d'arte moderna, Генуа.

10 Тази обща характеристика, която Винкелман дава на старогръцките шедьоври, се отнася за изкуството на живописа и скулптурата. „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrücke.“ Тази характеристика на класическото изкуство (противопоставяща се бароквата разточителност на чувства, думи и материали) има своя история преди Винкелман да я приложи към старогръцкото изкуство. Винкелман 1995: 30–32, 444. На български е преведена по-късната (1764) История на изкуството на древността, София, 1970 (изд. Български художник), също 2006 (изд. Захарий Стоянов)..

11 Внимателното наблюдение на Мутер за пирамидалната композиция и за подобие с антични статуи се отнася за „Жътвари“.

12 Есето „Художник на съвременния живот“ е публикувано в 1863. (Бодлер 1976: 510–547).

13 Това схващане е защищавано от различни автори. Поради яснотата и обобщаващата сила, препращам към: „Ръководни идеи на романтизма“ в компендиума на Джеймонат 1977: 29–33.

14 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler7-robert.shtml>. (Хайне 1982a: 31)

15 Жан Виктор Шнец (1787–1870).

16 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler7-robert.shtml>

17 Обсъждането на формулировки като „humanisme athée“, „déisme humaniste“ у Долф Щернбергер (1972: 228). Деветата глава на книгата на Щернбергер „Die Götter der Zukunft“ ме убеди в религиозността на революцията при Хайне, в утопичната му визия за спасението на Бога в човека.

18 В 1831 Хайне се запознава със своето „ново Евангелие“ – Doctrine de Saint-Simon. Exposition, 1830; В V, 51 ff; 519 ff; Менде 1970: 87.

19 В жилището си в Париж Хайне е имал гравюри по картини на Робер, сред тях и на „Жътвари“. Вж. Хьон 1987: 223.

20 Затруднението да се говори за еротичното и още повече - за сексуалното остава през целия XIX в. Най-голямата „дързост“, която си позволява Хайне, е абстрактна; тя предполага досещане, което навярно за съвременниците е било ясно. Имам пред вид втората част от краткия предговор към „Sittengemälde ...“ от Александър Вайл. – ДНА 10, 284-85.

21 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler7-roboter.shtml>

22 Леопол Робер, Le départ des pêcheurs de l'Adriatique, huile sur toile, 186 x 247, 1834, Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel.

23 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/lutetia38.shtml>

24 Петер Уве Хоендал обсъжда отношението на Хайне към модерността във връзка с картините на Робер (и с гравюрите по тези картини). Хоендал 1987: 192). Статията е препечатана в книгата му Hohendahl, Heinrich Heine. Europäischer Schriftsteller und Intellektueller, Berlin, 2006.

25 Хайне обсъжда и картината на Орас Верне: „Le Pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre à Rome“, 389 x 329 см, Musée de Versailles. Описанието обаче не ми дава основание да заключа, че за Хайне Италия е и страна на религията.

26 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler8-delaroches.shtml>

27 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler7-roboter.shtml>

<http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler-nachtrag.shtml>

28 Разбира се, Хайне е знаел за бунтовете в Италия. Срв. противопоставянето между карбонарите и кралете в „Градът Лука“ (ДНА 7/I, 185); коментар в ДНА 7/II, 1603-04.

29 Въздействащо изложение на историческата проблематика у Виола 2000: 19–23; 72–80.

30 „От най-новите илюстрации към „Дон Кихот“ с удоволствие споменавам за някои скици на Дьокан, най-оригиналния от всички живи френски художници.“ Хайне прави тази оценка за художника във въведението си към издание на „Дон Кихот“ в Щутгарт в 1837. (ДНА, 10, 265; Хайне 1981: 633) Александър Габриел Дьокан (Alexandre Gabriel Decamps 1803–1860) е художник с изключително разнообразно творчество.

31 Коментар в: ДНА 16, 212.

32 Напоследък темата е актуална и за българската рефлексия върху Хайне – вж. Минкова 2008: 119–131.

33 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-maler4-decamps.shtml>.

34 На български могат да се прочетат няколко от стихотворения в подборката от „Източни мотиви“ на Юго в: (Юго 1990). В биографичен план – Мора 1969: 140–154.

35 За митичния по своята същност механизъм, чрез който чуждото се оприличава на изродено и животинско вж. (Георгиева 2003: 45-93) Авторката прави заключенията си въз основа на материал от българския фолклор.

36 „Супернатурализмът“ на Хайне е бил многократно обсъждан. Тълкуване в широка историческа среда – Хефнер 2006: 110–112.

37 Авторката на пътеписа не смята изброените народности за европейци; те са част от Ориента.

38 За устойчивия интерес на Дьокан към изобразяването на делничния живот и на местни обичаи и носии (local costumes and customs) от Швейцария, Франция и от Ориента.– Falcon 2008, S. XII, 8, 21

39 Сходно наблюдение за начина, по който Хайне тълкува живописата в Салона от 1831 прави Цепф. „Котациите, които Хайне добавя при своето описание на картината „Юдит и Холоферн“, изобщо не са налични в живописата на Орас Верне. (Цепф 1980: 159) Общата оценка на Цепф за „Френски художници“ е изцяло положителна.

40 „... daher auch Heines aus deskriptiver und kommunikativer Not, wohl nicht aus reinem Rassismus geborene Annäherung der genannten orientalischen Figuren ans Tierreich.“ (Кийфер 1996: 9)

41 В „Допълнение“ към „Френски художници“, в което представя Салона от 1833, Хайне пише за Дьокан. „Дьокан е искал, изглежда, да се присмее на изложбата и на самия себе си и е изложил главно маймуни; между тях една отлична маймуна, която рисува историческа картина. Нейната ниско надвиснала над челото немскохристиянска коса забавно ми напомни моите отвъдрийски приятели.“ (Хайне 1982: 55) Тази картина трябва особено да се е харесала на Хайне, който също сравнява несимпатичните му художници и учени със същото животно. (Хесел 1931: 108)

42 Александър Габриел Дьокан, „Турски патрул“ (Alexandre Gabriel Decamps, Patrouille turque), 73,3 x 92,4 см, Metropolitan Museum of Arts, Ню Йорк.

43 Творчеството на Рембранд ни е толкова познато, че можем да възприемем и ориенталското великолепие в живописата му като близък и дори свой свят. Въпреки познатите истории обаче, този „ориентализъм“ по-скоро представя свят, който ни е далечен днес. Но, тъй като е усвоен, той може да ни служи като посредник за разбиране на други чужди светове.

44 Кийфер привежда тълкувания, според които забулената жена навярно е извикала патрула, заради спор с продавача в магазина, на чиито тезгях тя се е опряла. (Кийфер 1996: 12)

45 За връзката между „Завръщането на овчаря, ефектът на дъжда“ и стихотворението „Ich war, O Lamm, ...“, вж. ДНА 16, 1321–25.

46 Хайне отново, като и в 1831, защитава художествените достойнства на картината, противопоставяйки се на несправедливите спорове над него критици.

47 [http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en](http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic+h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en)

48 За отношението изобщо на френските романтици към Пиринеите – ДНА IV, 358.

49 [http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en](http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic+h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en)

50 [http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en](http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic+h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en)

51 „Es geht um das Essen halbbröhen Fleisches, was eher in die Richtung ‘Barbaren’ weist.“ (в писмо до автора м. май 2012)

52 Немският оригинал е в: WB 3, S. 252; 253

53 [http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en](http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II:+%C3%9Cber+Frankreic+h/Lutetia/Anhang/Aus+den+Pyren%C3%A4en)

54 <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/donquixote.shtml>

55 Не ми е известно съчинение на български език, което да се занимава с тази тема, за да препратя към него. Изключително улеснение при желанието за ориентиране в публикациите за Хайне на български език, или издадени в България, е библиографията, съставена от Антоанета Стоянова към сборника Хайне 2008: 193–197, както и самият сборник.

Използвана литература:

Ангелов 2009: Ангелов, Ангел. Историчност на визуалния образ, София, 2009.

Бодлер 1976: Шарл Бодлер. Естетически и критически съчинения. Прев. Л. Сталева. Съст. Димитър Аврамов. София: Наука и изкуство, 1976.

Брандес 2006: Peter Brandes. Transnationale Bildlektüren. Zu Heines "Französische Maler" – In: Maja Razboinikova-Frateva, Hans-Gerd Winter (Hg.). Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur. Germanica. Neue Folge 2003/2004. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien, 2006, Thelem, 153–167.

Бърк 1997: Питър Бърк. Народната култура в зората на модерна Европа. Превод Данчо Господинов. С., 1997.

Вашински 1990: Angelika Waschinsky. Heine und die Kunstkritik – In: Heinrich Heine im Spannungsfeld von Literatur und Wissenschaft. Hrsg. Von W. Gössmann und M. Windfuhr. Düsseldorf: Reimar Hobbing, 1990, S. 117–132.

Винкелман 1995: J. J. Winkelmann. Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst, 1755. Frühklassizismus Position und Opposition: Winkelmann, Mengs, Heinse. Hrsg. von H. Pfotenhauer, M. Bernauer und N. Miller unter Mitarbeit von Th. Francke. Frankfurt/Main, 1995 (Deutscher Klassiker V.)

Виола 2000: Paolo Viola. L'Ottocento. Storia moderna e contemporanea, Torino: Einaudi, 2000.

Георгиева 2003: Албена Георгиева, Образи на другостта, София: ИК „Гутенберг“, 2003.

Джеймонат 1977: Ludovico Geymonat. Storia del pensiero filosofico e scientifico, v. IV. L'Ottocento (1), Milano: Garzanti, 1979.

Дойче 1965: Deutsche Briefe aus Italien. Hg. Eberhard Haufe. Hamburg: Christian Wegener, 1965.

Кийфер 1996: Klaus H. Kiefer: Decamps' »Türkische Patrouille« - Heines Bild vom Orient. - In: Heine Jahrbuch 1996, S. 1–22.

Кирова 1987: Кирова, К. Э. Джузеппе Мадзини и концепция „жертвенного примера“. // Проблемы итальянской истории. Москва: Наука, 1987.

Ковачевски 1984: Ковачевски, Христо. Светът на картината. София: Български художник, 1984.

Кодачи 1996: Barbara Codacci, I viaggiatori italiani in Levante (1815-1914). Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Scienze politiche "Cesare Alfieri", 1995–1996.

Краск 1997: Craske, Matthew. Art in Europe 1700-1830. A History of the Visual Arts in the Era of Unprecedented Urban Economic Growth. Oxford–New York: Oxford University Press, 1997.

Лок 1982: Kari E. Locke, Heine as Supernaturalist – New German Studies 12. 1984, 127–138

Менде 1970: Mende, Fritz. Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin: Akademie-Verlag 1970.

Минкова 2008: Радослава Минкова, Конфликтът на религиите – исторически и антропологически измерения на драмата „Алмансор“ от Х. Хайне – Хайнрих Хайне – нега, ирония и жлъч, В. Търново: ПИК, 2008, с. 119–131.

Мороа 1969: Андре Мороа, Олимпио или животът на Юго. Превод Пенчо Симов. София: Народна култура, 1969.

Мутер 1909: Mutther, Richard. Geschichte der Malerei. В. III, Leipzig: Konrad Grethlein's Verlag, MCMIX.

Робер 1986: Léopold Robert. Spoleto, Palazzo Racani Arroni 23 giugno-20 luglio 1986, Roma e Milano, 1986 (De Luca Editore / Arnoldo Mondadori).

Робер 1992: Robert, Louis, Leopold. // Thieme / Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. В. 27/28, München: DTV, 1992.

Сен-симонистите 1930: Les Saint-Simoniens 1827–1837 par Henry-René D'Allemagne, Paris : Librairie Gründ, MCMXXX.

Средиземноморието 2001: История на Средиземноморието. Под редакцията на Жан Карпантие и Франсоа Любрэн. Превод Веселина Илиева. София: Рива, 2001

Френска живопис 1996: Claude Allemand, Il Salon di Parigi dal 1815 al 1850 – In: Les années romantiques. La pittura francese dal 1815 al 1850, p. 73–108.

Хайне 1956: Хайне, Хайнрих. Избрани произведения т. I. Подбор Любомир Огнянов. София: Народна култура, 1956.

Хайне 1981: Хайне, Хайнрих. Философска проза, т. 1 За Германия; Превод Страшимир Джамджиев. Съставител Исак Паси. С., 1981, изд. Наука и изкуство,

Хайне 1982: Хайнрих Хайне. Философска проза. Т. 2. За Франция. Съст. Исак Паси. Превод Страшимир Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1982.

Хаскел 1989: Francis Haskell. La costruzione del passato nella pittura del secolo XIX – In: Francis Haskell. Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e nel XIX secolo. Torino: Bollati Boringhieri, 1989, p. 182–207. (Превод от английски, но италианското издание се различава от американското от 1987).

Хесел 1931: Karl Robert Heinrich Hessel. Heinrich Heines Verhältnis zur bildenden Kunst, Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, G. Braun, 1931.

Хоендал 1987: Peter Uwe Hohendal. Allegorische Bilder. Heine und die französische Malerei – In: Zeitschrift für deutsche Philologie 106. 1987, 184–198.

Хофман 1981: Werner Hofmann. Heine und die Malerei der Zukunft - In: Heine Jahrbuch 1981, S. 72–89.

Хьон 1987: Höhn, Gerhard. Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987.

Цепф 1980: Zepf, Irmgard. Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht zum Salon 1831. Eine Untersuchung der Schrift „Französische Maler“, München: Wilhelm Fink, 1980. За салон 1831 – S. 70–74 ; за Робер – S. 107–111.

Щернбергер 1972: Sternberger, Dolf. Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Hamburg und Düsseldorf: Claasen, 1972.

Юго 1990: Виктор Юго, Избрани творби, т. 7, София: Народна култура, 1990.