

ИТАЛИЯ КАТО АРКАДИЯ или земният рай и смъртта в творчеството на Луи Леопол Робер (1794-1835)

Ангел Ангелов

Резюме, ключови думи и биография:

Статията е част от изследване, чиято тема е „антимодерността“ в произведения на изобразителното изкуство и във фотографски образи през XIX в.

Предмет на статията е Италия в творчеството на швейцарския художник Леопол Луи Робер. Робер създава антимодерен образ на Италия, който е вариант на Аркадия. В творчеството на Робер небесният рай се е превърнал в земен и се намира в съвременната му Италия. Устойчивост спрямо исторически промени и хармония между хора и природа са повтарящите се характеристики на земния рай. В света, който Робер създава, социалното неравенство не може да се появи като тема. В този свят не възникват и социални напрежения. Желанието на част от италианците да създадат своя държава, е чуждо на художника. Той обича онази Италия, която е предмодерна. Робер избягва да въвежда в произведенията си елементи, които могат да направят връзка с техническа или със социална актуалност.

В земния рай на Робер присъства смъртта. Но образите на смъртта също не притежават исторически характеристики; те изобразяват неизбежната участ на човека.

Изводи:

а) Робер създава фикционален свят, който се противопоставя на политическата неустойчивост, на започналата вече индустриализация и на свързаните с нея социални и природни промени;

б) фикционалният свят на Робер ни убеждава, и то красноречиво, че социални сътресения не съществуват, а съществува друг – красив и устойчив и при това съвременен свят;

в) творчеството му дава визуален израз на ценности, които добре се съгласуват с политическата реставрация както в Папската държава, така и във Франция;

г) италианската жанрова картина (Робер, Шнец, Мишайон) е елемент от консервативна (но не реакционна) позиция.

Ключови думи: Аркадия, земен рай, екзотика, образът на Италия (първата половина на XIX в.), изкуството в Европа (първата половина на XIX век)

Ангел Ангелов, автор на изследвания по история на Западноевропейската култура XV-XX в. Професор по теория и история на културата във Факултета по изкуствата на ЮЗУ „Неофит Рилски“, доктор на изкуствознанието.

L'ITALIA COME ARCADIA oppure il paradiso terrestre e la morte nell'arte di Louis Léopold Robert (1794-1835)

Angel V. Angelov

L'articolo fa parte di una ricerca il cui tema è l'"antimodernità" nelle opere d'arte figurativa e nelle immagini fotografiche nel XIX secolo. Nell'articolo mi concentro sull'opera dell'artista svizzero Léopold Louis Robert. Confronto le opere di Robert con incisioni di Bartolomeo Pinelli, con quadri di Gaetano Gigante e di Victor Schnetz. In tutti e tre i casi cerco di determinare quali elementi nelle immagini visive sono antimoderni e qual è la loro funzione sociale.

Robert crea un'immagine antimoderna dell'Italia, una variante dell'Arcadia. Robert trasforma il paradiso celeste in immagini del paradiso terrestre e lo trova in Italia contemporanea. L'armonia tra le persone e la natura e la resistenza nei confronti dei cambiamenti storici sono caratteristiche ricorrenti del paradiso terrestre. Nel mondo visivo di Robert non c'è posto per la disuguaglianza sociale e non sorgono pressioni sociali.

Nell'unica opera che rappresenta un conflitto sociale - "Un episodio dell'insurrezione di Civita Castellana" - il conflitto è imposto dal di fuori alla comunità. Il tentativo violento improntato al cambiamento sociale porta sofferenza. La modernità rappresentata degli eserciti regolari è minacciosa. Il desiderio di una parte degli italiani di creare un proprio stato è estraneo all'artista. Egli ama quell'Italia che è premoderna.

Robert evita di introdurre nelle proprie opere elementi collegati alla tecnica e alla società moderna. Sembra che per lui l'attualità sia equivalente ad instabilità, ad una minaccia per la sopravvivenza dell'ordine esistente e della sua arte. L'ambiente creato dall'uomo - case, tecnica, infrastrutture - in Robert di solito è assente. L'ambientazione cittadina è presentata solo in alcune delle sue opere.

Nel paradiso terrestre di Robert c'è però anche la morte. Tuttavia le sue immagini non posseggono caratteristiche storiche, ma raffigurano la sorte ineluttabile dell'uomo.

Spesso Robert iscrive il proprio nome, il luogo e la data di creazione del quadro su immagini di pietre non lavorate, pietre che sono completamente natura; meno firme si trovano invece sulle pietre lavorate. Non solo il nome dell'artista, ma ciò che egli rappresenta - avvenimenti, rapporti umani e natura - resiste, come le pietre, al tempo.

Analizzo la causa per cui Robert non può utilizzare l'opera letteraria "Corinna o l'Italia" (1807) di Madame de Staël per il quadro "Corinna a capo Miseno". Essa consiste nell'attaccamento di Robert all'esperienza personalmente vissuta la quale si manifesta come poetica dell'attendibilità.

Gaetano Gigante ne "La festa della Madonna dell'Arco" e ne "Il ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco", così come Robert, conta sui dati documentali etnografici, senza tuttavia idealizzare l'elemento popolare. L'artista napoletano non esalta il comportamento dei pellegrini e non dà una connotazione esotica al pellegrinaggio e alla festa. Per questo motivo il suo quadro non può diventare oggetto di ammirazione da parte del pubblico che desidera di vedere immagini del paradiso terrestre.

In una parte dell'articolo analizzo l'atteggiamento di Aleksandr Herzen riguardo a "I mietitori" di Léopold Robert. Il pensatore politico Herzen e l'artista Robert si rivelano vicini nel modo di pensare; questo mostra in che misura le immagini dei contadini romani e napoletani creati da Robert rispondessero a determinate concezioni sociali, e ciò nel corso di decenni.

Collocata nell'ambito politico ed economico tra il 1820 e il 1830, l'arte di Léopold Robert acquisisce le seguenti caratteristiche:

- a) il mondo funzionale di Robert ci convince, in modo eloquente, che i tumulti sociali non esistono, ma che ne esiste un altro: un mondo bello e stabile e per di più contemporaneo;
- b) la sua arte dà espressione visiva a valori che ben si conciliano con quelli della Restaurazione (politica) tanto nello Stato pontificio quanto in Francia;
- c) la pittura di che ha come soggetto la vita popolare italiana (Robert, Schnetz,) è indizio di una posizione conservatrice.

Arcadia, paradiso terrestre, esotismo, l'immagine d'Italia (prima metà dell'Ottocento), arte in Europa (prima metà dell'Ottocento)

Angel Angelov è ordinario di teoria e storia della cultura europea presso la Facoltà di Belle Arti, Università Sudovest "Neofit Rilski" di Blagoevgrad, Bulgaria. È autore di saggi sulla storia della cultura europea - secoli XV-XX.

* * *

Статията е част от изследване, чиято тема е „антимодерността“ в произведения на изобразителното изкуство и във фотографски образи през XIX в. Антимодерността е социална позиция, чиито ценности се противопоставят на икономическата, политическа и културна динамика на модерността. Антимодерността се проявява в привързаност към предмодерни форми на живот, в изнамиране на неисторични характеристики, които се приписват на етнически или регионални общности; в идеализиране на исторически „неизменното“. Позицията и ценностите ѝ обаче се пораждаат в модерността, те не са нещо външно спрямо нея. Стремя се да определя кои визуални образи са антимодерни и как функционират те.¹ Не се занимавам с антимодерността като политическа концепция; поради това предпочетох антимодерен пред контрамодерен, защото последният термин носи в себе си значението за политическо действие. Възможно беше да назова тези визуални образи „амодерни“, но „амодерен“, струва ми се, не предава социалната действеност на образите. Антимодерен е употребявано като термин по отношение на политически и католически концепции. Антони Тодоров използва определението „антимодернистичен“ за политическата мисъл, която критикува Френската революция (Бърк, дьо Местър, дьо Боналд). Тодоров смята, че тази линия на политическо размишление е „консервативен модернизъм“; от това следва, че той причислява тези мислители към модерността. (Тодоров 2001: 109-113) Боян Манчев твърди, че: „Антимодерността не е реакция спрямо модерността, а е част от самата ѝ дефиниция. Въпросната двойственост бихме могли да проследим в най-чист вид в основния политически проект на модерността - нацията.“ (Манчев 2003) Антоан Компаньон различава анти- от контрамодерен и обяснява защо предпочита антимодерен. (Compagnon 2005: 23-24).

Антимодерната нагласа може да бъде открита и у леви мислители през XIX в., когато настояват на неизменните качества на населението в някои страни или области на Европа. На народното те приписват религиозни характеристики, които се отнасят както до хората, така и до природата, която хората обитават. Народното е устойчиво и неизменно, но неговата неизменност е в този свят. То е извън, но не е отвъд времето. Това е религиозност без трансценденция.

Когато използвам „предмодерен“, под това разбирам традиционни форми на живот, чиито социални ценности са слабо повлияни икономически или културно от промените, извършени в Европа след 1789 г.

И двете определения – анти- и предмодерен са изведени въз основа на работа предимно с визуални образи, създавани в Европа между 1815 и 1871 г.

Предмодерната Италия (1820-1830-те)

Творчеството на швейцарския художник Леопол Луи Робер е представително за външния поглед към Италия през 1820-1830-те.

На български за Робер не открих друго, освен сумарната оценка на творчеството му у Николай Райнов. „Стремежът към Италия ... разширил и опреснил живописата. Леопол Робер, Виктор Шнец² и Ернест Ебер открили за френското изкуство

италианската действителност. В началото на XIX в. мнозина художници отивали в Италия. Привързани към древната хубост, те можели там да видят люде, необезобразени от културата, запазили следи от хубост, прилична донякъде на статуйната. Освен това, там имало разбойници и селени – любопитни със своята носия. Пръв открил тоя живописен свят за французите Леопол Робер, който учил графика при Шарля Жирарде и живопис при Давида. После отишъл в Италия. Там се заел да изписва съвременни италианци и италианки, но с благородни форми и движения. Най-прочути са две картини (в Лувръ): „Връщане от поклонение на Мадонна дел Арко“ и „Жътвари в понтинските блата“. Първата представя неаполски поклонници, носещи изображения на света Богородица или тирсове, украсени с листа и цветя. И в двете картини композицията е изкуствена, контурите – сухи, сенките – твърде синкави, общия колорит – непрозрачен и керемиден. Но Робер умеел да се вглежда в действителния живот. ... Робер почнал да пише девойки от Соренто, Капри и Фраскати, рибари, овчари, постници и поклонници.“ (Райнов б. г.: 109-110)³

Робер създава (заедно с Виктор Шнец (1787-1870) и Аший-Етна Мишайон (1796-1822) италианската жанрова картина.⁴ В творчеството му Италия не е антични руини и минало величие, а съвременност. Съвременност, която обаче възплъщава вечната, отвъд всяка история, драма на човешкото съществуване. Ето няколко характеристики за творчеството на Робер, които дават историци на изкуството през XX век: „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). Фриц Новотни. „Some of Robert's works, single figures of Italian women, still have the nobility and the clarity of genuine Classicist portraiture.“ (Nowotny 1960: 50). Изабел Жюлия: „... неговите сюжети са модерни и прости; в тях има величие, хармония и поезия. Робер създава живопис, чиито нови сюжети носят характер, благороден и живописен; той е разбиращ и искрен тълкувател на съвременната му Италия.“ (Les années 1996: 400) За Робер съвременността е като „жива античност“ (Мантура 1986: 7).

Робер започва да създава италианската жанрова картина в 1818-1820 г. Само няколко години по-късно в италианските области, които са под австрийска власт, и в Царството на двете Сицилии със столица Неапол се формират тайни общества, чиято цел е социална промяна чрез революция. На 1 юли 1820 избухва бунтът в Нола (в царството на двете Сицилии), откъдето се пренася в областите Лукания и Пулия. Целта е премахването на абсолютизма и приемането на испанската конституция от 1812 г. (създаване или на република, или на конституционна монархия). На 1 януари 1820 г. избухва бунт в Кадис (Испания); през февруари в Париж е убит вероятния наследник на трона дук дьо Бери, през август избухва бунт на военни в Португалия, който налага на краля либерална конституция. Пак през 1821 г. започва десетилетието на гръцките въстания. През 1821 г. бунтове с различна степен на подготвеност има както в Италия (Пиемонт, Ломбардия), така и във Франция. В по-тесния кадър на Папската държава, заговорите и бунтовете срещу възстановената власт на папата, както и репресиите срещу участниците в тях, са почти постоянни след 1815 г., и особено през 1820-те и началото на 1830-те.

„И когато в държавата, която току-що е върната на папата [1814], започват да се редуват ... най-напред недоимък, който превръща хляба почти в лукс, а след това

настъпва криза поради ниските изкупни цени на селскостопанските стоки, която обезкуражава и разорява производителите, то става ясно, че папската държава е навлязла в нов икономически период, твърде различен от този на стария режим.“ (Lo Statopontificio 1978: 599) Икономическото стабилизиране, започнало от края на второто десетилетие, е трудно и бавно.

Неапол и околностите му (както и Римското поле) са предпочитаната среда за изобразяване на сцени от народния италиански живот. Но в Неапол от началото на XIX се установяват швейцарски производители на тъкани и дават началото на текстилната индустрия. Пак там в 1818 г. бива пуснат по вода първият параход в Средиземно море. Първото сдружение за параходи „Racchetti“ се учредява в 1823 г. в Неапол; две години по-късно следва второ сдружение - „Sicard, Venuccie Pizzardi“, отново в Неапол.

Ако поставя в тази динамична политическа и икономическа среда творчеството на Леопол Робер, това може да означава:

а) чувствителността на Робер го подтиква да създаде фикционален свят, който се противопоставя на политическата неустойчивост и на започналата вече индустриализация и на свързаните с нея социални и природни промени.

б) фикционалният свят на Робер ни убеждава, и то красноречиво, че социални сътресения не съществуват, а съществува друг – красив и устойчив и при това съвременен свят.

в) творчеството му дава визуален израз на ценности, които добре се съгласуват с политическата реставрация както в Папската държава, така и във Франция.

г) италианската жанрова картина (Робер, Шнец, Мишайон) е елемент от консервативна (но не реакционна) позиция.⁵



Образи на земния рай

От последните две десетилетия на XVIII в. топосът „Аркадия“ започва да се свързва с Италия и най-вече с южната ѝ част.⁶ Неаполитанският залив с островите и изгледът към Везувий са сред предпочитаните образи на земния рай през първата половина на XIX в.

Изображение 1

Леопол Робер, Неаполитански импровизатор (L'improvisateur napolitain), м. б. пл., 50 x 32 см, 1824, Musée d'Art et d'Histoire, Нюшател.

Когато барон дьо Фукокур поръчва на Робер картина на тема „Корина на нос Мизена“, то Робер не успява да нарисува картината. Картината трябвало „да преведе“

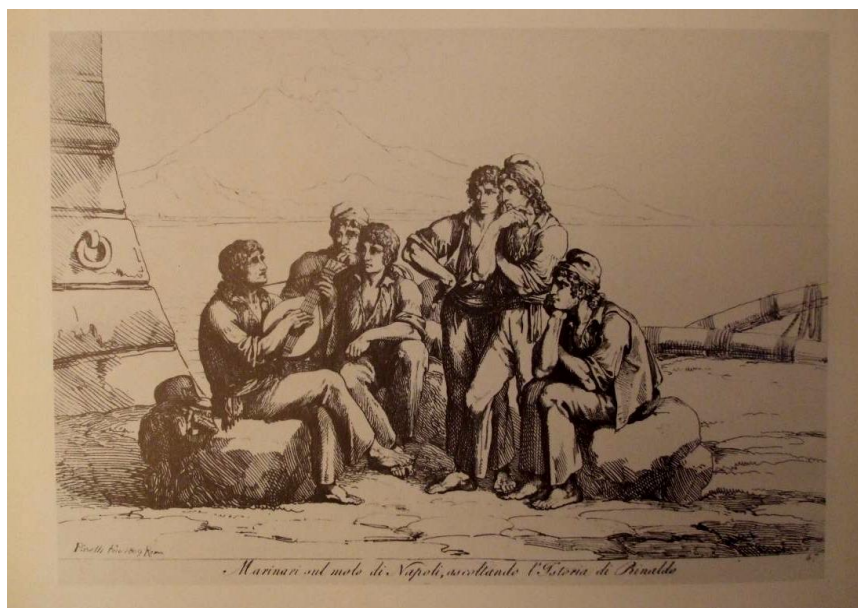
в образ сцена от „Корина или Италия” (1807) на Мадам дьо Стал. До този момент (1821-22) той рисува жанрови картини, но желанието му е да създаде произведения във високия жанр на историческата живопис, която „превежда“ в изображения сцени от литературни произведения. От огромната кореспонденция на Робер можем да съдим, че той има отношение към словото и че визуалният образ не е единственият медиум, чрез който изразява себе си. Затруднението обаче „да преведе“ словото в образ е от друг характер. Тилман Зеебас сравнява съответната сцена от романа на Мадам дьо Стал и картините на Робер, в които „се изпълнява“ музика и достига до следното убедително обяснение:

„In the novel the noble class adopts folk music, in Robert’s painting it is not music which is ennobled, but the simple folk who play it... In fact, the text is a slap in the face of a realist and admirer of folklore like him, and it is easy to imagine how he must have come to loathe the hotchpotch of ethnical motifs, Turkish, Greek, Neapolitan, topped off with Corinne and the “sound of hidden instruments,” all to be crammed into one picture. Nor was the following scene, Corinne accompanying herself on lyre all more appealing. The opposite standpoints of Madame de Staël and Robert mirror not only different aesthetic worlds, but also the different social environment to which they belonged respectively. Robert really had a personal bond with the musicians and the people he painted. He travelled on foot, spent the nights in farm houses and the tents of the saisonniers, watched cheese makers in the Pontinian swamps, etc. (Seebass: 1988: 67; 68) Казано по друг начин: невъзможността на Робер да се възползва от литературната основа, от фикционалността, свидетелства за неговата привързаност към лично преживения опит⁷, включващ хора, облекло, музикални инструменти, жестове, танци по време на празник. Тази привързаност към непосредствения личен опит намира израз и в собствената сбирка от костюми и от музикални инструменти, която художникът използва при създаване на произведенията си.⁸ Поетиката на достоверността, която се основава на непосредното впечатление, обаче също може да създава идеализации⁹, да превръща опита в екзотика. Емоционалната близост на Робер с хората, които рисува, особено с една от моделките, все още не означава, че художникът става част от тази среда, че ѝ принадлежи.

Етюдът (1821-22) с поръчаното заглавие „Корина на нос Мизена” се превръща в картината „Неаполитански импровизатор”. Фигурата на певица импровизатор бива оприличена от съвременниците на „просешки Омир, „Omero lazzarone“ (Гармс 1992: 17). В общо взето пирамидалната композиция съвременният аед заема най-високото място, за да го чуват и виждат по-добре, но по-високото място е и извисеност спрямо света, който го заобикаля. Ако художникът би изобразил античен средиземноморски певец и неговата публика, изображението щеше да е подчинено на историзираща фикционалност. Докато тук сякаш няма фикционалност, а визуален запис, който възпроизвежда нещо действително случило се. „Записът” на актуалната сцена не изключва обаче внушението, че тя идва от дълбините на времето, защото липсват детайли, които могат да прикрепят еднозначно изобразеното към една определена историческа епоха. Природата, хората, музиката (вдъхновението на певица, унесът на слушателите, морето, скалите) са извън времето. „... the musicians are shrouded in an aura of enigma and mystery that makes them look almost like seers or magicians.“

(Seebass 1988: 76) Робер използва фигурата на „неаполитанския импровизатор” и

във „Връщане от поклонението на Мадона дел Арко, близо до Неапол”. Музиканта, седящ върху ока на волската кола, Гармс определя като „почти митологична фигура ” (Garms 1992: 19).



Изображение 2

Бартоломео Пинели, Моряци на кея на Неапол слушат историята на Риналдо, гравюра, 26,5 x 38 см, 1809

Гравюра на Бартоломео Пинели от 1809 е озаглавена „Моряци на кея на Неапол слушат историята на Риналдо”. Заглавието препраща към литературно произведение, но и към народно италианското (което отговаря на общата идея в творчеството на Пинели). Гравюрата свидетелства повече за устното разпространение на епоса на Торквато Тасо „Освободеният Йерусалим”, отколкото за древността на връзката епос – импровизатор – възприемаща среда. Певецът е близо до един от мощните стълбове на кея; стълбът е съвременен съоръжение, музикалният инструмент лютня е характерен бароков инструмент, изпълняващ функцията на basso continuo, в случая – съпровожда гласа на певеца. Накратко – в гравюрата на Пинели има елементи, които „привързват“ изображението към определена историческа епоха, придават му историчност, дори ако художникът не е желал това.

Музикалният инструмент при Робер е мандолина; тя получава изключително разпространение в южните части на Италия; използвана е от неаполитанските композитори през XVIII в., но същевременно е типичният инструмент при неаполитанската фолклорна музика. Независимо, че мандолината е от семейството на лютнята, лютнята не е фолклорен инструмент. От средата на XVIII до средата на XX в. тя почти не се използва и в класическата музика.¹⁰ В съответствие с общото виждане (и чуване) на Робер за италианското като неизменно, мандолината повече от лютнята се отнася към исторически неопределеното изпълнение на винаги същия народен певец.¹¹

Картината на Робер е изложена в Салон 1824, приета е топло от публиката и от критиката. В една от критиките се подчертава като ценност достоверността на

изображенията:“... господата Робер и Шнец не подправят нищо, те може би избират, но никога не си измислят обектите, те възпроизвеждат всичко – рисунка, цвят, композиция, израз – на място (Allemand 1996: 104). На публиката в Париж въздейства изображението на живот, който е прост и приказен, защото същата публика с желание или по принуда участва в сложни социални избори и в драматични събития.

Картината е закупена от Орлеанския дук за неговата частна колекция. По време на революционните събития в 1848 част от колекцията на дука бива унищожена, друга - повредена; от „Неаполитански импровизатор” остава фрагмента, намиращ се сега в Ньошател. (Робер 1986:46). Темите и стилистиката на Робер отговарят на актуални естетически, но и социални очаквания. Често той (или брат му) изработва реплики от картините си за нови възложители. В 1823 г. Робер рисува за генерал Дисни реплика на част от голямата композиция „Неаполитански импровизатор“, над която тогава работи. (Robert 1986: 46)



Изображение 3

Леопол Робер, Импровизатор с две девойки (L'Improvisateur avec deux jeunes filles), м.б. пл., 74 x 62 см, 1823, Galerie Pierre-Yves Gabus, Бьове

Репликата „Импровизатор с две девойки” възпроизвежда „дясната част на голямата изчезнала картина.“ (Robert 1986: 46) И тук певецът, отправил поглед към небето, е в състояние на унес. Подпрял се е на скала, открит на фона на морето. Въздействието му върху двете млади жени е различно: вниманието на по-близката до певеца слушателка е насочено другаде, тя гледа изпитателно навън от изображението, към зрителя, докато втората гледа певеца - в захлас, без да обръща внимание на нишките на преждата, които висят свободно между пръстите ѝ.

В трета картина, озаглавена „Неаполитански моряк и девойка от остров Иския (Идилия в Иския)¹², музикалният инструмент е пак мандолина. Пренебрегвайки основното отношение (ухажор молител и „господарка“) между девойката и младежа в картината, обръщам внимание върху един детайл: вдясно виждаме въже, с което е привързана вероятно лодката на младежа, но към скала, а не към стълб, както е при Пинели; в далечината се вижда платноход. Робер избягва да въвежда в произведенията си елементи, които могат да направят връзка с техническа или със

социална актуалност. Изглежда, че за него актуалността е била равнозначна на неустойчивост, на заплаха за съществуващия ред (и за личното му творчество). Ако съдим по унищожаването на по-голямата част от картината му при разграбването на замъка Ньой, принадлежащ на Орлеанския дук, това се и случва.¹³



Изображение № 4

Леопол Робер, *Девойка от Соренто с дайре* (*Jeune fille de Sorrente (Jeune fille au tambourin)*), м.б. пл., 89 x 74 см, 1824, Musée d'Art et d'Histoire, Ньошател

http://webceg.ne.ch/ow2/Publicoll/images/Publ.int.1er%20lot_16-14782.JPG

В „Девойка от Соренто“ Робер преобразува основен християнски образ – на мадоната - в момиче от народа. С основание Ева Волери пише, че това е „светска“ икона, идеализирана от художника, младата италианка изглежда като мадона, подобна на тези, които изобразява Рафаел. Художникът е придал съвършен овален профил на лицето и матов блясък на кожата. В усмивката ѝ се долавя нотка на тъга.¹⁴ Към характеристиката на Волери мога да добавя и овалната форма на частта, формираща се от очите и веждите, съотношението между нос, уста и брадичка. Робер се стреми да изгради лицето чрез идеални съотношения. За него, както и за други художници и писатели от първата половина на XIX в., „хармонизиращите изображения на Рафаел са източник на вдъхновение¹⁵. По повод на „Момиче от Соренто“ Орел Робер, помалкият брат на Леопол, пише: „видяхме млада жена от полето [римското], която имаше очарователна глава. Приличаше на най-красивото, което беше направил Рафаел. Тя беше с мъжа си и с майка си.“ (Gassier 1983: 311) Художниците откриват в действителността образи, които те вече познават от образите на художници от предишни столетия, и които те желаят да превърнат отново в изкуство. Въздействието на Рафаел е забележимо в много от женските образи на Робер. Но и разликата е съществена – вм. свят, населен с основните протагонисти на християнството, светът на Робер е обитаван от съвременни хора, образите на небесния рай са станали образи

на земния. В обширната рецензия – размишление, посветено на Салона от 1824 г., Стендал пише: „Всички мадони на Рафаел не са друго освен идеализирани портрети.“ И преди това: „Нашата школа, така умела в идеализирането на мускулатурата, не е в състояние да създаде лица, толкова красиви, колкото в действителността.“ Твърдението на Стендал свидетелства (и то не е единственото) за наличието на очакване изкуството да идеализира, възпроизвеждайки съвременната красота на природата. (Stendhal 1927: 193) Робер отговаря именно на това очакване.

Девојката от Соренто няма собствено име, защото художникът портретира общност, а не индивид. Леката тъга в израза на лицето я сближава с образа на мадоната и едновременно показва, че земният рай не е безметежен. Майсторството на Робер ни убеждава, че тази девојка несъмнено съществува - прическата, украсата на главата, носията, дайрето, пръстенът на лявата ръка, изобщо наситеното впечатление, почти осезаване, за материя и за цвят, което зрителят получава, са елементи от поетика на достоверността. Музикалният инструмент предполага участие в празник, в който момичето ще свири и/или ще танцува. Ева Волери отбелязва в своето тълкуване на пейзажа майсторски постигнатото преливане на цветовете, близостта между синьото на морето и синьото на небето. Спрямо леките, въздушни цветове на морето и на въздуха, фигурата на момичето се откроява с наситения цвят на жилетката и тъмния цвят на косата, докато цветът на лицето ѝ е близък до розовещото синьо, там, където небето и морето се събират. Връзката между красотата на хората и красотата на природата е съществен елемент от внушението за земен рай. Светът, в който живее момичето от Соренто, е хармоничен и прост. Една от характеристиките на екзотичното е тъкмо способността му да създава образи на простота и на хармония – между човека и природата, между самите хора.



Изображение 5

Леопол Робер, Берачки на портокали на о. Капри, м.б. пл., 47 × 37 cm, 1824, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Aargauer Kunsthau, Аарау (Léopold Robert, Orangenpflückerinnen auf Capri/Women picking oranges near Capri, 1824, Courtesy Aargauer Kunsthau Aarau, Fotocredit: Jörg Müller)

„Берачки на портокали на остров Капри“ може да служи като образец за начина, по който много художници и пътуващи с образователна цел туристи си представят Италия. Двете берачки на портокали възплащават въодушевлението на художници и изобщо – на образования слой от населението на страните отвъд Алпите от простия, сетивен и безгрижен живот на италианския народ.“ (Die Frucht der Verheißung 2011: 14) Авторите свързват тази представа и с въздействието, което упражнява стихотворението на Гьоте „Миньон“ (1783/96) при възприемането на този образ. Очевидно това се отнася за немскоезичния свят. Оранжевият цвят на плодовете сред зелените листа на портокаловите дървета несъмнено създава впечатлението за земен рай.¹⁶

Изключителен анализ на цветовете и на композицията на картината прави Гидо Фишер. Въз основа на анализа той достига до извода за хармонична цялост (*harmonisches Gesamtwerk*), за умиротворяващ, вгълбен, празничен израз на основните фигури и за настроение, което е щастие. (Fischer 1960-1962: 108) Наистина Робер е създал изключителен и синестезиен образ, в който природни и културни елементи (уханието на плодовете, звуците на мандолината, шумът на морето, светлината и цветовете) се смесват и усилват въздействието си. Култивираната природа (кошницата с плодовете и портокаловите дървета) и другата, на която човекът се подчинява и от която е част, съществуват без напрежение помежду им – земният рай е хармония между човек и природа. Строгата стереометрия, чрез която е изградена картината, също създава чувството за устойчив, равновесен и щастлив свят. Гидо Фишер анализира квадрата, триъгълника, диагоналите и растера, съставляващи композицията. (Fischer 1960-1962: 108). Традиционните носии на девойките изглеждат като празнично облекло, защото работата им е празник, а не усилие и изнемога. Достоверността на изображението (лица, прически, украса на главите, облекло) е идеализираща; същевременно тя ни убеждава, че този свят е действителен и не само може да бъде видян, но в него може да се живее. И все пак – рязко издигащите се вдясно скали, макар да са цветово свързани с други части от картината (облеклото на едната девойка, портокалите, цвета на предния план), внасят известен дисонанс, колкото да покажат, че пълно равновесие дори и в земния рай няма.

Според Тилман Зеебас природата при Робер „изпълнява ролята на фон, спокойна и без да се намесва, тя чрез контраст откроява битова сцена. Човешките фигури са актьорите ...“ Зеебас анализира отношението природа – човек при Робер чрез концепцията на Шилер за отношението между идеал и действителност.¹⁷ При Робер идеалната и действителната Аркадия са в напрежение и хармонията не може да трае дълго. (Seebass 1999: 216) В по-ранна своя статия, чиято тема е близка до цитираната, Зеебас заявява, че: “It is always the human condition that is Robert’s central concern ...” (Seebass 1990: 177) Към точното заключение на Зеебас искам да добавя, че наистина става дума за съществуването на човека, но в предмодерното му състояние. Средата, която човекът създава – жилища, техника, инфраструктура- при Робер обикновено отсъства. Градската среда е представена в творчеството му само с няколко работи, изобразяващи сцени от Рим (пазари, църковни интериори, дворове на манастири). Във визуалния свят на Робер не възникват социални напрежения. В единствената творба, която представя социален конфликт - „Епизод от въстанието в Чивита Кастелана“,

конфликтът е външен за общността, от която произхождат двете бягащи жени. (вж. по-долу)



Изображение 6
Леопол Робер, Глава на момиче от остров
Прочида (Момиче от Ретуна). 1822,
м. б., пл., 82,5 x 64 см, Stiftung Oskar Reinhart,
Винтертур (Tête d'un jeune fille de l'île de
Procida (Mädchen aus Retuna)

„Момиче от Ретуна“ участва в изложбата в Каза Бартолди (Палацо Дзукари), Рим, която е организирана в чест на посещението на пруския крал Фридрих Вилхелм III. В писмо до родителите си Орел Робер (брат на Леопол) пише, че кралят харесал картината и поставил кръст на рамката в знак, че я купува. Орел Робер пояснява, че кралят се влюбвал във всички хубави жени, които виждал и за които искал да се ожени. (Gassier 1983: 297) Смятам, че пояснението се отнася не само до характера на краля, но има отношение и към изображението. „Момиче от Ретуна“ представя копнежа по невъзможната природна чистота и невинност, но и по нейното притежаване. Момичето сякаш е „разцъфнало“ сред листата на лавровото дърво.¹⁸ Тук отново външният поглед произвежда екзотичното, което обаче може да съществува, само ако се съхранява границата между него и погледа, който го създава. Ако образът на желанието се превърне в реалност, екзотичното би престанало да съществува и би се превърнало в лично и социално затруднение. Днес подобно изображение, поради съчетанието от идиличност и екзотичност, би могло да е реклама, привличаща туристи.

Същевременно искам да подчертая, че Робер не просто „проучва“ обичаи и начини на обличане, той е привързан към своите модели; представя ги не само като желана красота, а и като носители на устойчиви морални качества. В образа на момичето е портретирана общността на острова. През XV-XVII в. това съотношение между фигура и пейзаж би означавало, че аристократът, владетелската особа господства над своята територия; тук общността в образа на момичето присъства и сякаш „владее“ над територията.¹⁹ Че става дума за изобразяване на земния рай, можем да заключим и от това, че и тук (както в „Момиче от Соренто“) изображението напомня на

Рафаеловите мадони. Робер идеализира и тъкмо класическата красота е основен елемент на въздействието, а класическо означава – устойчиво, неподвластно на времето, съвпадение естетическо и етическо. Ретер Вегман анализира подробно съотношението между линия (ясна, затворена композиция) и колорит в картината, както и връзката ѝ с „Мона Лиза“, с „Портрет на Магдалена Дони“ от Рафаел и с „Мадмоазел Ривиер“ от Енгър. „Докато [при Енгър] е портретирана дама от висшето общество, в облекло, което съответства на съсловието ѝ, то Робер пресъздава обикновената селска девойка с всички характеристики на висока ренесансова живопис.“ (Wegmann 1993: 60)

Живата античност

Връзката съвременност – античност е особено ясна в две ранни работи на Робер:



Изображение 7

Леопол Робер, Две девойки от околностите на Неапол (*Deux jeunes filles des environs de Naples*), м.б. нл., 1821, 47 x 37 см, Kunstmuseum, Люцерн. („Léopold Robert, *Deux jeunes filles des environs de Naples*, Depositum der Bernhard Eglin-Stiftung, Courtesy Kunstmuseum, Luzern“)

Двете фигури напомнят на статуи, поради характера на рисунъка и поради ясните граници между цветовете на облеклото. Робер е в началото на кариерата си, пейзажът зад фигурите изглежда „тежък“. Желанието за достоверност обаче, програмно за творчеството му, е забележимо в костюмите, в клонките, с които жените са окичили главите си; те се връщат от празник. Фигурите са изобразени на фона на планински склонове и била; по сходен начин ще бъдат изобразявани разбойниците и разбойничките. Независимо от малкия размер на картината, връзката с планинските склонове придава величественост на двете фигури.

„Робер вярва, че в простите, непокаварени от модерната цивилизация, селяни, открива правнуците на античните римляни. ... Клонките от маслиново дърво и от чимшир препращат към „Dies Palmarum“, към Неделята на палмите (Връбница), докато чепките от грозде и лозовите листа, с които са окичени главите на девойките, както и дайрето са взети от шествията на вакханките и от празниците, посветени на Дионис.“ (Fluor-Bürgi, Zwei Italienerinnen)

Картината е нарисувана за принцеса Суворов. И в тази работа, и в „Dies palmarum“ Робер отговаря на очаквания, не само естетически, но и социални – за неизменен, възвишен и безметежен свят, какъвто действителният не е. „Малките по размер картини с неаполитански теми, чийто жанр е по-приятен от този за разбойниците, имат огромен успех сред публиката.“ (Robert 1986: 46) „Леко меланхолният израз на лицето на едната от двете жени“ (Fluor-Bürgi) и замечтаният поглед съответстват на вече формираната се романтическа чувствителност. Много от лицата на женските образи при Робер имат подобен израз. Във втората работа - Dies palmarum, двете фигури образуват по-динамично цяло; вместо сред планински склонове, те вървят по брега на неаполитанския залив, а в пейзажната среда има много повече лекота. Темата е същата - християнство и античност; вижда се, че към маслиновата клонка е привързана икона.



© Kunstmuseum Basel

Изображение 8

Леопол Робер, *Dies palmarum*. Две неаполитански девойки на връщане от празника (*Dies palmarum, deux jeunes filles napolitaines revenant de la fête*), м.б. пл., 48 x 37.3 см, 1823, Kunstmuseum, Базел

Присъствието на смъртта

В Аркадия на Робер обаче има и много смърт и страдание.²⁰ Образите на смъртта в творчеството на Робер не притежават исторически характеристики; те изобразяват неизбежната участ на човека.



Изображение 9

Леопол Робер, *Отшелник, намерен мъртъв в своя скит от овчарче* (*Ermite trouvé mort près de son ermitage par un pecoraro*), м.б. пл., 44 x 54 см, 1827, Musée des Beaux-Arts, Ла Шо-дьо-Фон

„Отшелник, намерен мъртъв в своя скит от овчарче“ илюстрира добре идеята на Робер за неизбежното и естествено настъпване на смъртта. Разпятието, книгата (Библията?), облеклото, броеницата с кръста - те са едни и същи от векове; скалата, о която се е опрял отшелникът, арката във втория план внушават идея за природно, а не историческо време. Само цветята в шишето и увяхналата роза внасят онази чувствителност в образа, която отличава творчеството на Робер. И ако тук смъртта е почти приемлива и изглежда „естествена“, то картините, изобразяващи млади майки и мъртвите им или умиращи деца, са разгърсващи. От изображенията на смъртта, избирам двете, в които най-ясно личи тематичният превод на класицистичните похвати. Темите не са взети от античната история, а от живота на селяни от областите около Неапол и Рим. И двете картини са изложени в Салон 1831 в Париж.



Изображение 10

Леопол Робер, Жена от Иския в отчаяние от потъването на лодката на своя съпруг (Femme d'Ischia au désespoir du naufrage de son mari), м.б. пл., 85 x 73,5 см, [1822] 1828, Musée d'Art et d'Histoire, Нюшамел

Фигурата на коленичилата жена, издигнала в отчаяние ръце, се откроява на фона на разстилащото се бурно море, в което потъва платноходът заедно със съпруга ѝ. Художникът е избрал да предаде състоянието на младата жена не чрез израза на лицето, а чрез позата на тялото, чрез жеста на ръцете и отнетната назад глава. Отчаяние, но и възможно негодувание към „боговете“, допуснали да се случи това. Бебето в своята миловидност и беззащитност напомня на образа на младенца. Картината обаче не може да се сведе до „антични формули на патоса“ и до прилика с предишни изображения; тя не е просто патетично рецитиране на познати класицистични жестове. Заплашителната тъмна и безформена стихия на морето, противопоставена на ясно очертаващата се и самотна фигура на брега; отправеният към зрителя поглед на детето, което в този миг остава без баща - картината представя трагиката на този рибарски живот. Природата (а не социални обстоятелства) отнема живота на съпруга, на бащата. Това би могло да се случи винаги, то е съдба.



Изображение № 11

Леопол Робер, Погребението на първороден син на римски селяни (Enterrement d'un fils aîné de paysans romains, м.б. п.л., 89 x 76 см, 1831, Galleria d'arte moderna, Генуя (Courtesy Galleria d'Arte Moderna di Genova)

„Темата на „Погребението“ е очевидна реминисценция на прочутата композиция на Давид „Ликторите донасят на Брут телата на неговите синове“. ... Изненадващ пример за пренасяне на исторически сюжет върху действителността на селския живот в Италия“ (Робер 1986: 51). Темата и преобразуването на елементи от картината на Давид недвусмислено удостоверяват разбирането на Робер за съвременността като достоен материал за изображение, като „жива античност“. Светлината пада върху членовете на семейството, чиито син е починал, така че да може да се види отчаянието и скръбта им. Останалата част от картината е потънала в тъмнина. Робер успява да предаде както успокоеността и красотата на покойника, така и сломеността на живите. Въпреки етнографската достоверност, вкл. на заглавието, в картината няма елемент на екзотика; страданието не е екзотично. Не е Робер художникът, който би търсил отговор на въпроса как се е стигнало до смъртта на младия човек, какви са причините. Присъствието на смъртта занимава Робер, а не обстоятелствата при които

тя настъпва.

Хайнрих Хайне публикува обширна рецензия за Салона 1831. Ето как поетът възприема картината:

„... виждаме покойник, носен от „милостивите братя“ в открит ковчег според италианския обичай. Братята, целите в черно, с черни качулки с две дупки само за очите, откъдето те гледат зловещо, са се запътили към гробищата като някакво призрачно шествие. ... Бедно облечен, дълбоко опечален, със сведена глава и събрани ръце, старият човек седи между майката и момчето. Той мълчи, защото няма по-голяма скръб на света от скръбта на башата, когато против обичая на природата, той надживее детето си. Майката, бледа, пожълтяла, изглежда, че плаче отчаяно. ... и ето – в разцвета на младостта си, приветлив, почти усмихнат, той лежи сега в ковчег, така че на тази картина животът изглежда мрачен, грозен и скръбен, а смъртта – безкрайно хубава, дори приветлива и едва ли не усмихната.“ (Хайне 1982: 33)²¹

Най-ясен израз на антимодерната визуална концепция на Робер за неизменната повторителност на живота са замислените четири (осъществени са три) картини, които е трябвало да изобразят годишните времена чрез населението на четири от италианските области. Първата картина е :



Изображение 12

Леопол Робер, *Връщане от празника на Мадона дел Арко, близо до Неапол (Leretour du pèlerinage à la Madone de l'Arc)*, м.б. п.л., 142 x 212 см, 1827, Musée du Louvre, Париж

Картината изобразява връщане след поклонение на чудотворна икона на Богородица.²² Шествието е спряло, за да може двойката в предния план да изпълни танца (тарантела) под съпровода на дайре и мандолина. В предния план композицията

напомня на последователност от фигури и сцени върху античен фриз. „... Всички фигури са обкичени с цветята, с листата на Мадоните и придават още повече търсения от мен характер на живописца на Помпей и на Херкулан ...” (De David à Delacroix 1974: 590) Робер желае да изобрази съвременните жители от околностите на Неапол така, както са изглеждали античните жители в живописца на Херкулан и на Помпей. Празникът е християнски, но пази и своя езически субстрат. Интересът на Робер не е към самото поклонение, а към фолклорното събитие - преливащо от жизненост веселие, танци и музика, изобилстващо от растителна украса. Картината изобразява празнуването на пролетта. Прецизното, етнографско възпроизвеждане на традиционното облекло убеждава зрителя, че начинът на живот на местното население е също толкова традиционен и устойчив, каквото е и облеклото му.²³ Устойчивост спрямо исторически промени е една от характеристиките на земния рай, на антимодерността. Изобразеното отново не е измислен свят, а действителност.

Робер показва картината най-напред в своето ателие в Рим; впоследствие тя е изложена в Салон 1827.²⁴ “Pierre Guérin, then Director of the Académie de France in Rome, was among those who took part in the furious bidding for the purchase rights. However Robert sold the work for a loss to Auguste, Comte de Forbin, for the privilege of having it installed in the Musée du Luxembourg, Paris. (Hauptman 1996 :452). По същия начин „Почивката на жътварите в Понтинските блата“ (1830) е откупена от крал Луи Филип и през 1835 е дарена от него на Музея на Лувъра.

В това, че превръща празнични дейности от италианския народен живот в класически теми, е изключителната заслуга на Робер. Веселие до степен на опиянение владее участниците в шествието. Назад вдясно се вижда друга група, която също се движи под съпровод на музика. И въпреки всичко усещането не е за движение, а за статичност. Пирамидалната композиция на фигурите и волската кола създават наистина усещане за устойчивост, но и за нагласеност. Въпреки танца, телата изглеждат дисциплинирани; венците, жезлите от растения, житните класове също са подредени, те са като домашна природа. В сравнение с бароковите вакханалии, шествието на връщащите се селяни остава впечатление за благоприличие, което може би съответства на очакванията на клиентите.

В дълбокия план е Везувий, от чийто кратер се издига дим, вдясно сграда, построена върху скала на морския бряг – тези елементи от пейзажа са част от необходимата документалност. Хора и природа образуват елегантна елипсовидна форма, пирамидата на Везувий и „пирамидата”, образувана от волската кола и човешките фигури също са свързани. „Във фона е Везувий, видян доста отблизо, прекалено често го изобразяват в изгледите от Неапол, но ми се струва, че не бих могъл да намеря по-подходящ фон, за да придам поетичност на сюжета.“, пише Робер.(De David à Delacroix 1974: 590) Природата „участва” в празника. Виждаме хармоничен, устойчив свят, за което допринася и майсторски постигната цвetoва хармония във втория и третия план на картината (брегът, заливът и Везувий). Устойчивост спрямо исторически промени и хармония между хора и природа са повтарящите се характеристики на земния рай, а прецизното възпроизвеждане на традиционното облекло на местното население, както и в другите работи на Робер, удостоверява истинността на изобразеното.



Изображение 13

*Гаetano Джиганте, Празникът на мадона дел Арко
м.б. пл., 69,5 x 130 см, 1825, Museo Nazionale di SanMartino, Неапол*

Сред изображенията на празника на Мадона дел Арко от различни художници, избирам две от Гаetano Джиганте, които са близки като време на създаване с картината на Робер. Сравняването изтъква разликата между анекдотичния и динамичен начин на тълкуване на темата у Джиганте и идеализирания, статичен свят на Робер. Неаполитанският художник създава образ, предназначен за публиката, която участва в честването на празника на свящото място; мнозина от зрителите биха могли да се разпознаят в един или друг типаж от картината. Размерите на картината и изображеното множество от фигури успява да представи масовото присъствие на поклонението. Въпросното свято място е от големите хранилища на оброчни предмети в Италия. Някои танцуват, други купуват, трети слушат обясненията на младежа върху масата, някои просто разговарят, жестикулират, някои са боси, други с обувки, дрехите издават различната социална принадлежност. В дълбочина близо до църквата се виждат конници и карети – това са господарите. Изобразен е пъстър, жив, шумен свят, но и социално неравен. В света, който Робер създава, социалното неравенство не може да се яви като тема. И за Джиганте, както и за Робер, хората са по-важни от светилището. Огромната поклонническа църква се издига над всичко, но не е в центъра, а далеч назад. Композицията на картината се състои от отделни сцени; тя е кумулативна, липсва организиращ център. Ако погледът се премести, кадърът ще стане друг, ще видим други сцени, което се потвърждава от отрязаните от изобразителното поле фигури. И Джиганте също както и Робер разчита на етнографската документалност, но без да идеализира народното. Начинът, по който Джиганте е композирал образа напомня на холандски тип изображения от XVI в. Вместо „жива античност“, изобразеното напомня на панаир.

Една от сцените представя картина в картината - голямо изображение на Богородица с Младенеца, обрамчено от сцени, изобразяващи сторените чрез иконата²⁵ чудеса. То е прикрепено към дърво, за да се вижда по-лесно. Младеж, стъпил върху маса (за да го виждат и чуват), разказва или изпява историята на чудесата, посочвайки към всяко от тях. За разлика от липсващия център в голямата картина, иконата има свой ясен център, около който са подредени отделните събития и разкази. Иконата и

тълкувателят са като на пиедестал.²⁶ Джиганте документира присъствието на образа сред поклонниците, както и устния начин, по който се разпространява знанието.²⁷

Подходът на Г. Джиганте не възвеличава поведението на поклонниците и не превръща в екзотика поклонението и празнуването. Поради това картината му не може да стане обект на възхищение от публика, която желае да види образи на земния рай. Погледът на неаполитанския художник е на участник, на принадлежащ към ставащото, докато погледът на Робер е външен и е предназначен за външна публика.



Изображение 14

Гаetano Джиганте, На връщане от празника на Мадона дел Арко (G. Gigante, Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco), м.б. пл., 48,5 x 62,5 см, ок. 1825, Museo di SanMartino, Неапол

Втората картина на Джиганте представя поклонници, връщащи се от празника на „Мадона дел Арко“, каквато е и темата при Робер. Групата е излязла на тясна площадка между планинските хълмове; облеклото е празнично, но хората не се движат в тържествено шествие. И тук няма организиращ център, а няколко самостоятелни сцени, като настроението е различно у всеки един от участниците. В изображението отново има анекдотични елементи – изразът на лицата на двамата мъже, откровената карикатурност на младежката фигура в центъра, към която гледат жената с гръб към зрителя и момчето вдясно. Високият младеж е вдигнал ръцете си, и в двете държи по нещо, прилича на игра, сякаш децата трябва да отгатнат в коя ръка какво има. Едната от трите женски фигури търси контакт със зрителя, погледът е питащ, сякаш очаква реакция. Женската фигура до нея също гледа извън

изображението, но в друга посока. Облеклото на мъжете, жените и децата в картината на Джиганте е градско, можем да допуснем, че то е съобразено с актуалната мода, докато Робер предпочита селското облекло, което е слабо променящо се и оставя впечатлението, че е едно и също, неизменно от векове.²⁸



Изображение 15

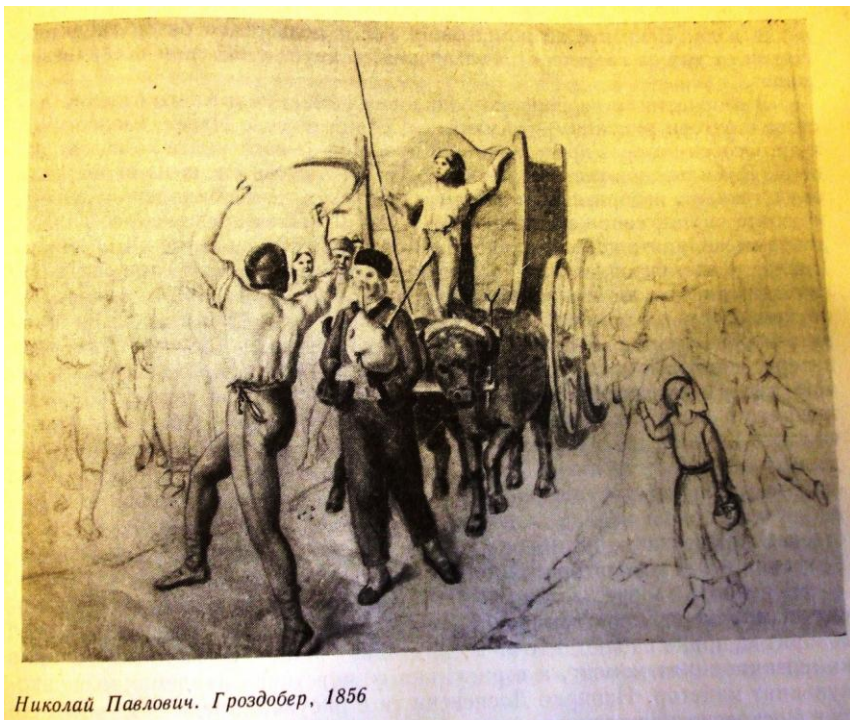
Леопол Робер, *Пристигането на жътвари в Понтинските блата*, (*Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*), м.б. пл., 147 x 212 см, 1830, Musée du Louvre, Париж

Картината на Робер „Пристигането на жътвари в Понтинските блата“²⁹ (1830) е сред най-популярните картини във Франция, Белгия и Германия между 1820 и 1850, а за художниците, които се стремят да обединят действителност и идеал в сцени от селския живот, популярността му не намалява до края на 1870-те.³⁰ Над милион графики са продадени от картината; графичният превод е на Паоло Меркури, други графики принадлежат на Марсел Прево; Емил Ласал възпроизвежда детайли от картината (Гармс 1992: 20); освен литографските, в разпространение са и акварелни копия.

В Салон 1831 „Жътварите“ са изложени непосредствено до „Кромюел и Чарлз I“ (Пол Дьоларош) и близо до „28 юли. Свободата предвожда народа на барикадите“ (Дьолакроа). От над трите хиляди произведения в изложбата в историите на модерното изкуство в Европа, написани през XX в., остава като достойна за обсъждане само картината на Дьолакроа.³¹ Това свидетелства за предпочитанието на модерността към определен експеримент с формата или към ясно заявен социален ангажимент (особено към революцията). Но ако интересът ми към социалното функциониране на образите е различен, ще забележа, че многобройна публика във Франция, Германия, Дания, Русия – любители на изкуството, художници, критици, колекционери - в продължение на повече от половин век има нужда именно от образите на земния рай, които създава Робер.³² Ако преценяваме въздействието на визуалния образ върху общности, то Леопол Робер е значим, дори изключително значим художник.

Екскурс: prodomonostra

Волфганг Бекер твърди, че между 1820 и 1835 Робер е сред най-популярните художници в Европа. „Всяко от произведенията му е прототип на дълга поредица от последователи.“ Авторът изследва трайното въздействие на Робер върху немското изкуство през XIX в. (Бекер 1971: 110-111).³³



Изображение 16
Николай Павлович
„Гроздобер“, рисунка с черна
креда, 54 x 44 см, 1856,
НМБНИИ, София

Българският студент в Художествената академия в Мюнхен Николай Павлович рисува „Гроздобер“ ок. 1856.³⁴ Възможно ли е Робер да е въздействал, макар и не пряко, а чрез произведения на немски художници върху избора на темата „народен празник“ и дори върху някои от фигурите в „Гроздобер“: танцуващият в предния план мъж, гайдарят, колата с двата бивола, майката с детето, както и други фигури напомнят на някои от фигурите в „Жътвари“ на Робер?³⁵ Може да се каже, че Павлович е изобразил с чувство за реализъм български обичай - онова, което си е спомнял от обичая.³⁶ Но пък може да се твърди, което и правя, че образи се създават и като се преработват и усвояват други образи. Изобразяването на народни празници е популярно по това време в Европа. Темата „гроздобер в европейската част на Османската империя“ би била екзотика за образованата среда в Мюнхен, ако Павлович беше превърнал рисунката в живопис, предназначена за изложба.³⁷

„Картината „Жътварите“ отбелязва връхната точка в кариерата на Робер. Тя има небивал успех в Салона от 1831, а художникът е отличен с кръста на Почетния легион, връчен му лично от краля Луи Филип.“ (Robert 1986: 50) Картината наистина представя по въздействащ начин основните характеристики на земния рай: хармония между хората, между хора и природа.

Тилман Зеебас цитира писмо от немския художник Франц Хорни, което описва жътвата в Олевано: „ Жътварите са 30 души,..., сред тях мнозина свирят на гайда и да ги гледаш е изключително ведро преживяване. Радостна глъчка и песни се носят, докато се жъне. Една тукашна песен (vocestesa), когато се изпълнява добре и многогласно, какъвто е случаят тук, ми доставя голяма радост. ... Последната вечер жътварите се връщат, ликувайки, с песни и танци в Олевано. Те изпълняват местен, своеобразен танц, при който удрят сърповете един в друг; изпълнението е много живописно. Те са облечени в широки ризи, с пояси на кръста, което им придава съвсем старовремски изглед.“ (Seebass1990: 157; Seebass1999: 214)³⁸

Идеализирането Робер постига, съчетавайки класицистична стилистика с проучващо дескриптивен поглед. Този подход той е прилагал и до този момент, но тук композиция, цветност и рисунък постигат въздействащо единство, подкрепяно и усилено чрез отношенията между микросцените в творбата. Ще се спра на един детайл, за да покажа как еротичното в картината допринася за внушението, че животът на тези хора е част от природния кръговрат.

Фронтално срещу зрителя е изобразен момък, облегат върху ярема, в който са впрегнати два бивола. Момъкът гледа към една от двете моми. Постановката на телата – тежко, разгърнато и уверено при момъка, прибрано, почти сковано и притеснено при момата – представя две социални роли. Централната позиция на младежа, връзката с биволите (мощ, устойчивост), страничното, съпровождащо място на девойката, снопа в ръцете ѝ (плодородие) са както формални, така и ценностни характеристики. Чрез тях се изгражда този свят - тя е бъдещата майка, едва тогава тя ще заеме централно място върху колата, където сега е майката-мадона (Рафаелов тип), а момъкът е бъдещият съпруг, опората на рода, какъвто е сега мъжът, възседнал бивола. И мъжът, и младежът държат остени, те са, които управляват малката общност. С времето младия мъж, съпруг (върху бивола) ще стане като стария баща, ще отстъпи мястото си на младежа, опрян на биволите и така, подобно на природния, жизненият кръговрат ще следва своя ход. Хармонията не е пълна, защото липсва старата майка. Но пък има много млади женски фигури - женското е младост и плодородие. Най-красива е майката с „младенеца”, майчинството е възвишеност, присъствие сега, но и знак за бъдното. Ореол около главата на майката наистина няма, но пък залезът е като райската светлина. Робер не използва религиозни сюжети, защото изработва своя собствена лаическа религиозност. Пирамидалната композиция, стремежът към монументалност, веселието - са елементи от стилистика, която хармонизира и възвеличава както човешките отношения, така и отношението „човек – природа”. Има погледи и вдясно – две от жените гледат към гайдаря – особено едната, подпряла глава на ръката си, го гледа в захлас. Дали другата жена, която се вижда между танцуващия момък и мъжа върху бивола, гледа към гайдаря или към нещо друго, е трудно да се каже. Картината чрез различни детайли представя общност и отношения; те са в погледите, в постановката на телата, в жестовете (старият баща, който опира ръката си в тази на сина си. Разбира се, че извън това, което виждаме, има и други – момичето най-вляво се обръща към някого, вдясно и по-ниско се виждат и още фигури. Най-сетне, единият от биволите гледа страшно нас, зрителите право в очите.

В късния си „Cours familier de littérature” (1858-1859) Ламартин посвещава на Робер, „този Вертер на четката“, две от своите “Беседи”. “Леопол Робер е изобретател,

откривател на непознати земи, първият, който откровено излиза от рутината на митологията, от клишетата на историческата живопис, за да влезе смело, сам с гения си, в живописа на мисълта, на чувството и на природата.“ (XXXVI Беседа. Литературата на сетивата. Живописа. Леопол Робер. Първа част, X.) «Жътварите» можели да се нарекат портрет на Италия. Във втората беседа писателят тълкува именно отношението между младежа и девойката в „Жътвари”. Прозата на Ламартин чрез своята ритмичност и лексикална възвишеност е близка до света на картината. Ето част от тълкуването му: „... но широко отворените ѝ очи, напрегнати от някаква скрита мисъл, хвърлят замечтан поглед към хубавия юноша, който държи биволите; вижда се, че тя се надява да стане скоро годеница на този селски Антиной и да се качи и тя на каруцата като дъщеря на собственика на нивата. На тази селска драма липсваше само любовта, и ето я и нея!” (Lamartine 2008) Сравнението с Антиной може да се възприеме като донякъде неуместно; носен от вълната на своето въодушевление, Ламартин, разбира се, не иска да каже, че младежът предпочита отношения с мъже, а просто, че е изключително красив. Литография от Емил Ласал представя само фигурата на младежа, подчертавайки красотата на лицето и уверената, разгърната стойка на тялото. Ламартин, а преди него Огюст Жал, сравнява красотата на младежа с тази на Аполон („Красив като Аполон младеж в костюма на говедар от Абруцо ...“), което също има основание и отговаря напълно на желанието на художника да представи италианските селяни като жива античност. Ламартин утвърждава идеологията, според която „Жътварите” достоверно представят Италия, която е другото име на земния рай. („... пътували ли сте някога из Италия, сънувайки найве райското блаженство под лятното небе на полето на Неапол или на Рим?“ – Ламартин 2008)³⁹ Критиката към „Пристигането на жътвари в Понтинските блата“ идва от социално критичен мислител като Прудон, за когото идеализирането на селяните е отрицателна характеристика – „подобните на Адонис селяни на Робер“. В гл. XII на „За принципа на изкуството и за неговото социално предназначение“ Прудон противопоставя „Жътварите“ на двете картини от Курбе - „Селяни от Флаже“ и „На връщане от панаира“. Що се отнася до Курбе, той нарича картините на Робер – „бонбониери“.⁴⁰

Робер проучва както античното изкуство, така и класицистичните тенденции от предходните векове, придавайки на живите модели пози и жестове, които са като антични. Стивън Бан разпознава в жестовете, изобразяващи разтърсващи емоции в картините на Робер, античните формули на патоса.⁴¹ В плана на живата античност е композирана и фигурата на стареца върху колата, напомняща на речно божество, на детайл от барелеф върху саркофаг (Гармс 1992: 21-22). Гармс, проследявайки създаването на картината, достига до следния проникателен извод: „Следващите две скици ... показват ... преди всичко как фигурите в централната част, която сега е изцяло неподвижна, се променят от обичайни фолклорни образи в представители на организирана общност, която е хранилище на ценности.“ (Garms 1992: 21) В „Жътварите” Робер създава образа на благороден и неизменен свят на идеални ценности, който не е исторически далечен, а жив, съществуващ сега.

Александър Херцен за „Жътварите“ на Леопол Робер

В 1847-48 Александър Херцен пътува из Италия. В началото на писмо № 7 (25. II. 1848, Неапол) Херцен съпоставя характера на населението, живеещо в римското поле, с картината на Робер „Пристигането на жътвари в Понтинските блата“.

„...города Велетри, Албано удивляют своим населением: это цвет романского племени, каждая женщина -- тип правильной, классической красоты, каждый мужчина может служить моделью для художника, и что за грация в движениях, в позах, что за стройность! Вы этих людей знаете, например, по гравюрам с Робертовых картин. Вы, может, даже согрешили перед живописцем, находя некоторую театральность в положении лиц; нам это кажется оттого театральностию, что мы в вседневной жизни не привыкли видеть такие изящные формы, такую аристократическую породу людей, которым ловкость и грация врождена так, как русскому парню врождена удаль, так, как нашему ямщику -- страсть скакать. Роберт, совсем напротив, удивительно верно поймал в своих „жнецах“ характер романских крестьян, он не забыл подернуть легкой дымкой задумчивости и печали все лица, даже тех, которые пляшут.“ (Герцен 1955: 108-109)

И Херцен възприема „Жътварите“ на Робер като истинен образ на селяните от римското поле. Последното изречение показва както вниманието, с което Херцен е гледал картината, така и чувствителността му по отношение на изобразените селяни. Изглежда Херцен не е познавал „Завръщане от поклонението на Мадона дел Арко“, за да може да направи сравнение между двете картини. За Робер Неапол и околностите му са също както и Рим жива античност, но различна, докато Херцен сравнява Рим и Неапол на принципа на контраста. Херцен подкрепя мнението си за Рим най-вече чрез примери от античността.

„В Италии все определено, ярко, каждый клочок земли, каждый городок имеет свою физиономию, каждая страсть свою цель, каждый час свое освещение, тень как ножом отрезана от света ... Федеральность -- в самой земле, в самой природе итальянской. ... Но самую резкую противоположность, самый крутой антитезис составляют Рим и Неаполь, они столько же похожи друг на друга, как строгая и величая матрона на резвую, легкомысленную гетеру, как Рим времен пунических войн на Рим времен Тиверия и Нерона, искавший по сочувствию неаполитанского неба. Рим напоминает о бренности вещей, о минувшем, о смерти, это вечное *memento mori* {помни о смерти (лат.)-- *Ред.*}, Неаполь -- об упоительной прелести настоящего, о жизни, о *saure diem* {пользуйся днем (лат.)-- *Ред.*}. Рим, как вдова, верная прошедшему, не отрывается от кладбища, не забывает утраченного, его развалины ему больше необходимы, нежели Квиринал. Неаполь верен наслаждению, верен настоящему, он беснуется и пляшет на Геркулануме, т. е. на гробовой доске; дымящий Везувий напоминает ему, что надобно пользоваться жизнью пока, до лавы. Философия Анакреонта и Горация сделалась его кодексом, перешла в нравы.“ (Герцен 1955: 110)

Преценката на Херцен е толкова по-интересна, защото той не възприема Италия само като минало величие, живописно изглеждащо население и очарователна природа, но и като страна, в която се води битка за национална независимост.

Александър Херцен се интересува и от политическата актуалност. Независимо от това обаче той вижда жителите на южната част на днешната област Лацио, както ги вижда и Робер. Херцен възприема и описва характера на тези хора чрез статични понятия. Своята идея, че федерацията е най-подходящата форма за политическо управление на Италия, Херцен също обосновава повече чрез природни особености, по-малко чрез социални белези. „Федералността е присъща на самата земя, на самата италианска природа.“ (Герцен 1955: 110) Идеята си за федерализиране на (все още несъществуващата държава) Италия, той обосновава и чрез устойчивото своеобразие на народните характери на отделните нейни области. Твърдения, подобни на цитираното по-долу са неисторични. „Не сме свикнали в делничния живот да виждаме такива изящни форми, такава аристократическа порода хора, у които ловкостта и грацията е така вродена, както у руския младеж е вродена смелостта, както у нашия кочияш е вродена страстта да препуска.“ (Герцен 1955: 109)⁴² Определянето на човешка общност като „порода“ усилва природната характеристика на качествата, за които говори Херцен. Политическият мислител Херцен и художникът Робер се оказват мисловно близки, което само показва степента, в която образите на римските и неаполитански селяни, които създава Робер, са отговаряли на определени социални представи и то в продължение на десетилетия.

Писмото на Херцен се състои от три части. Първата е етнопсихологическо съпоставяне: а) между населението на Рим (и на римското поле) и на Неапол; б) между Неапол, Сицилия и Палермо. Втората част е описание на деня, в който неаполитанският крал Фердинанд II подписва указа за конституция на кралството. Третата е разказ за открадването и перипетиите по намирането на портфейла на автора, в който са личните му документи, чековете и препоръчителните писма. Писмото започва с образ на Неапол като Аркадия.

„Я думаю, если б везде был такой воздух, такой климат и такая природа, то было бы гораздо меньше святых и мудрецов и гораздо больше счастливых и беззаботных грешников“. Тази Аркадия, покрай другото, се отличава със сексуална необузданост на жителите си; за подобни сравнения античните образи са винаги под ръка. „В неаполитанском населении есть что-то фавновское и приапическое, здесь никто и не подозревает немецкого изобретения платонической любви.“ (Герцен 1955: 108, 109)

Четейки първата част, оставам с впечатлението, че Херцен възпроизвежда и допринася за разпространението на стереотипни представи за населението на Рим и на Неапол⁴³. Втората и особено третата част на писмото му обаче създават представа за жителите и за институциите на Неапол, които нямат общо с топоса „Аркадия“. Особено третата част – търсенето на откраднатите лични документи на автора - е жив, убедителен разказ за поведението и за начина на живот на най-низкия слой от неаполитанското население. За разлика от приписването на социална неизменност на определени регионални среди (типизирането чрез статични понятия) в първата част от писмото, третата част е описание на актуален социален проблем. Двата начина на разказване и размишление съжителстват в писмото на Херцен.

Бедствие, добродетели и еротика

В Салона от 1831 картините на Шнец и на Робер са изложени в съседство. Стремежът и на двамата е да създадат образи, съчетаващи актуалност и античност.⁴⁴



Изображение 17
Жан Виктор Шнец, Семейство селяни, изненадано от бързия разлив на Тибър, се спасява, преминавайки през водата, м.б. пл., 295 x 245 см, 1831, Musée des Beaux-Arts, Руан

Убедителен пример за подобно съчетание е „Семейство селяни...“ на Виктор Шнец (Салон 1831).⁴⁵ В *Les années romantiques* са приведени високите оценки на тогавашната критика. Изабел Жюлия, тълкувайки картината, същевременно дава отговор на въпроса защо тази картина е била толкова харесвана: Сюжетът, едновременно живописен и драматичен, монументалната композиция, съзнателната размяна на жестове и на погледи, колоритът, подробното изобразяване на детайли в облеклото, на украшенията, всичко допринася за създаването на една - като повествование и техника - романтическа творба. (*Les années* 1996: 408). Тълкуването, което добавям към това на Жюлия, е отговор на въпроса: какви ценности опосредства картината, каква е реториката ѝ?

Описателното (тип „вестников репортаж“) заглавие внушава достоверност. Религиозна (потопът) и класическа тема (Еней, изнасящ своя баща Анхиз от Троя), са преобразувани в драматично събитие от живота на съвременни селяни от Лацио. (*Les années* 1996: 408) Класическата стилистика на художника е средството, което усилва близостта на селяните с библейски и антични персонажи. Но приликата свършва

дотук, защото наводнението не е причинено от божия гняв. Наводненията в римското поле не са рядкост, така че Шнец изобразява актуално събитие от живота на тези хора. За разлика обаче от социалните и от политически събития през 1820-те в Италия (и в други страни на Европа), тук събитието е предизвикано от природна сила, то не е дело на хората, повтаря се, откакто съществува светът.

При опасност на изпитание са моралните качества; тези хора ги проявяват – мъжът носи майка си⁴⁶, а съпругата води по-голямото дете за ръка и носи в плетен кош бебето върху главата си. Жестът на мъжа е разпознаваема класическа „формула на патоса”. Съпругата се обръща, за да види това, което посочва (и казва) мъжът. Така зрителите (напр. мъжете) могат да се насладят на профила ѝ, изрязан почти като в камък. Младата жена е облечена така, сякаш няма „потоп”. Обещи, както и гердани (от корали) са характерни и за делничното, и за празничното облекло на селянките от различни области на Италия.⁴⁷ Анализирайки сбирката на проф. Пистоки - 112 цветни акварелирани рисунки от 1812 г., проф. Ана Мария Амитрано стига до извода, че празничното облекло непременно предполага украса. По отношение на картината на Шнец тя заключава, че: „герданите от корал и най-вече обещите се слагат само в празнични случаи. Украшенията са белег за статус и поради това биват носени от по-заможната част от народа...”⁴⁸ Тъй като жената не е могла да мисли за обещи и гердан, докато водата е нахлувала в къщата ѝ, то зрителят следва да предположи, че такава е обичайната носия и украса на жените от Лацио.⁴⁹ Обещите допълват красотата на лицето, цветът на кораловия гердан в контраст с бялата блуза привлича вниманието към красивата шия на жената. Младата жена е навила полата си, за да може да газии из високата вода; ако не беше това извънредно събитие, художникът нямаше да има оправдание да покаже красивите ѝ крака открити до коленете. Но оправдание има и добрият вкус не е нарушен. В съответствие с неокласическото разбиране за човека – добродетелта и красотата са едно. Да кажем, че красотата тук е допълнена с еротика.

„Женските крака са старателно скривани от дрехите - почти без изключение - до края на Първата световна война. Когато в края на XVIII в. те бегло се показват през страничния шлиц при неокласическите дрехи, то анонимният автор на публикуваната в Комо „Беседа за днешната мода в облеклото на жените“, дори не рискува да назове краката, а само намеква ужасен за тях. Той описва „дрехи, които с усърдие откриват раменете, а показват и други още по-неблагопристойни части на тялото (т. е. краката).“ (Pisetzky 1973: 957) В отговор на мое запитване по отношение на голите крака, проф. Амитрано отговори, че: „Изображението представя семейство селяни, но образът на голотата по никакъв начин не може да се свърже с „народната“ култура в началото на XIX в.“ (Amitrano, Lettera)

Селяните от околностите Рим са носители на добродетели, които познаваме от класическото време; тези хора са по класически красиви, особено жените. Зрителят вижда свят на устойчиви ценности, който ще превъзмогне природната заплаха. Смятам, че изборът на темата за изпитанието спрямо могъща, природна сила е една от причините картината да се харесва толкова.

„Семейство селяни”, казва заглавието. Семейство, съставено само от няколко члена, е нова, буржоазна ценност, изграждаща се след Френската революция. Обичайното селско семейство в Италия е много по-голямо, то е производителна общност („Жътварите” и „Рибарите” на Робер го показват). Свеждайки семейството

до няколко члена, Шнец прави по-близко на своята, на френската публика възприемането и преживяването на изобразеното.



© Kunstmuseum Basel

Изображение 18

Леопол Робер, Епизод от въстанието в Италия, в Чивита Кастелана, м.б. пл., (Episode de l'insurrection italienne à Civita-Castellana, huile sur toile, 82.2 x 64.4 cm, 1831, Художествен музей, Basel (Birmann-Fonds 1883)⁵⁰

Робер напуска Рим в края на февруари 1831 г. поради вълненията в града и настроенията против чужденците. Бунтът в Северна Италия избухва в началото на февруари същата година. По-късно бунтът се разпространява и в северната част на Папската държава, за да възстановят реда на север, са изпратени войски. Въпреки това Робер избира да се придвижи с кола от Рим към Флоренция именно през тази несигурна територия. Не взима кораб от Чивитавекия за Марсилия поради опасност от пирати. Робер предпочита да не среща морските разбойници; навярно те са били различни от разбойниците, които Робер обича да изобразява. Робер и спътниците му спират в Чивита Кастелана, минават през постовете на папската войска, достигат територията, завзета от въстаниците. Пътуването е подробно описано от Дорет Бертю. (1944: 194-99). Каква е художествената оценка на Робер за политическите вълнения в Италия можем да съдим от картината му „Епизод от въстанието...“. Това е единствената творба, в която Робер изобразява актуално политическо събитие в

Италия. Две жени, едната от които притиска бебе до гърдите си, обзети от ужас бягат от мястото на въоръжения сблъсък. Фигурите (изразът на лицата, жестовете, развяващата се дреха) напомнят на героини от антична драма. Фигурите на жените са индивидуализирани, те са и много по-големи от всичко останало в картината (вкл. от крепостта в далечния план и от двойната аркада на моста). Далеч зад тях се забелязват групи войници, които стрелят. Фигурките на войниците са дребни, те не са важни, но са много. Масовото е заплашително, този образ се повтаря при Робер. Насилственият опит за социална промяна носи страдание. Интересът на художника не е към въстанието, а към съдбата на тези, които понасят последствията. В съгласие с консервативната си позиция Робер представя въстанието като социално безредие, като прокуждане на някого. Картината е защита на съществуващия ред, какъвто и да е той. Желанието на част от италианците да създадат своя държава, е чуждо на художника. Той обича онази Италия, която е предмодерна. „Политиката му беше безразлична. ... Той имаше нужда от социален ред, за да може да работи; ето защо се боеше от преврата. ... желанието му беше във Франция да продължат да съществуват монархията и установеният ред. (Berthoud 1944: 191) Цитатът се отнася за събитията от лятото и есента на 1830 г. във Франция, Полша, Италия.

Изводи

Робер създава антимодерен образ на Италия, който е вариант на Аркадия. Робер възвисява съвременността чрез класическия идеал за красиво, трагично и героично. Стила и ценностите на класическото изображение той „превежда“ в екзотично народностно – хората, населяващи визуалния свят на Робер, са носители на добродетели, неизменни и вечни; те живеят прост, но хармонично свързан с природата живот. В света, който Робер създава, социалното неравенство не може да се появи като тема.

Клиентите на Робер са аристократи, владетелски особи или колеги като Бертел Торвалдсен и Пиер Нарцис Герен, чиито произведения също са предпочитани от колекционери аристократи.⁵¹

Археологическите разкопки в Херкулан и Помпей предхождат по време революционните преобразувания, с които политически започва модерността. Но въодушевяващото систематично проучване на античността и революционният стремеж да се установи напълно нова епоха съвпадат по време. Съхраняването на миналото чрез откриването на първите големи музеи и ускореното отпращане на сегашното в миналото чрез техническите нововъведения са част от противоположните, но свързани помежду си характеристики на модерността.

Често Робер изписва своето името, мястото и годината на създаването на картината върху изображението на камък. Повечето подписи (името, мястото, годината) са върху камъни, които не са обработвани от човешка ръка, които са изцяло природа, по-малко подписи има върху обработени камъни. Не само името на художника, разбира се, изобразеното от него - събития, човешки отношения и природа - устоява на времето. Надписът, издълбан върху камъка, свидетелства за това.

Градските пейзажи са изключение в творчеството на Робер. Няколко ранни картини, повлияни от Гране (Granet), изобразяват църковни и манастирски интериори и дворове, други - пазари и улици в Рим. Но и тук вниманието на Робер е насочено към съвременността, не към исторически теми или пейзажи с антични сгради и руини. Единствената картина, която заради професията и униформата, може да бъде отнесена към модерността, е етюдът „Двама римски пожарникари“.⁵²

Чуждите художници предпочитат да представят Италия като страна, в която актуалността всъщност е неисторична, тя се състои от повтарящи се събития, неизменни поведения и неизменни добродетели.

Политическият мислител Херцен и художникът Робер се оказват в едно отношение мисловно близки. Г. Джиганте не възвеличава поведението на поклонниците и не превръща в екзотика поклонението и празнуването. Поради това картината му не може да стане обект на възхищение от публиката, която желае да види образи на земния рай. Погледът на неаполитанския художник е на участник, на принадлежащ към ставащото, докато погледът на Робер е външен и е предназначен за външна публика.

Класицизмът, тъй като е пряко или косвено възвеличаване и овечностяване на съвременността в своите разнообразни проявления през XIX и XX в., е основополагащ за модерността. Класическото се представя като свят, чиято идеалност не може да бъде накърнена от времето, нито разлюляна от историческо събитие. Класическият идеал се представя като неподвластен на историята.

* * *

Благодарности:

Г-жа Александра Манчева преведе по-голямата част от цитатите от френски език. Доц. д-р Блавест Златанов неведнъж ми изпращаше статии и глави от книги, намиращи се в библиотеката на Университета в Хайделберг.

Г-н Масимо Джани (отдел „Междубиблиотечно заемане“ към библиотеката на факултета по „Социални науки“, Университет Флоренция) също ми изпрати четири труднодостъпни статии.

* * *

СПИСЪК НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА:

№ 1 Леопол Робер, Неаполитански импровизатор (L'improvisateur napolitain), м. б. пл., 50 x 32 см, 1824, Musée d'Art et d'Histoire, Ньошател.

№ 2. Бартоломео Пинели, Моряци на кея на Неапол слушат историята на Риналдо, гравюра, 26,5 x 38 см, 1809

№ 3 Леопол Робер, Импровизатор с две девойки (L'Improvisateur avec deux jeunes filles), м.б. пл., 74 x 62 см, 1823, Galerie Pierre-Yves Gabus, Bevaix

№ 4 Леопол Робер, Девойка от Соренто с дайре (Jeune fille de Sorrente (Jeune fille au tambourin), м.б. пл., 89 x 74 см, 1824, Musée d'Art et d'Histoire, Ньошател

№ 5 Леопол Робер, Берачки на портокали на о. Капри, м.б. пл., 47 × 37 см, 1824, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Aargauer Kunsthau, Аарау

№ 6 Леопол Робер, Глава на момиче от остров Прочида (Момиче от Ретуна). 1822, м. б., пл., 82,5 х 64 см, Stiftung Oskar Reinhart, Винтертур (Tête d'un jeune fille de l'île de Procida (Mädchen aus Retuna)

№ 7 Леопол Робер, Две девойки от околностите на Неапол (Deux jeunes filles des environs de Naples), м.б. пл., 1821, 47 х 37 см, Depositum der Bernhard Eglin-Stiftung, Kunstmuseum, Люцерн

№ 8 Леопол Робер, Dies palmarum. Две неаполитански девойки на връщане от празника (Dies palmarum, deux jeunes filles napolitaines revenant de la fête), м.б. пл., 48 х 37.3 см, 1823, Kunstmuseum, Базел

№ 9 Леопол Робер, Отшелник, намерен мъртъв в своя скит от овчарче (Ermite trouvé mort près de son ermitage par un pecoraro), м.б. пл., 44 х 54 см, 1827, Musée des Beaux-Arts, Ла Шо-дьо-Фон

№ 10 Леопол Робер, Жена от Иския в отчаяние от потъването на лодката на своя съпруг (Femme d'Ischia au désespoir du naufrage de son mari), м.б. пл., 85 х 73,5 см, [1822] 1828, Musée d'Art et d'Histoire, Ньошател

№ 11 Леопол Робер, Погребението на първороден син на римски селяни (Enterrement d'un fils aîné de paysans romains, м.б. пл., 89 х 76 см, 1831, Galleria d'arte moderna, Генуа

№ 12 Леопол Робер, Връщане от празника на Мадона дел Арко, близо до Неапол (Le retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc), м.б. пл., 142 х 212 см, 1827, Musée du Louvre, Париж

№ 13 Гаetano Джиганте, Празникът на мадона дел Арко, 1825, Неапол, Museo Nazionale di San Martino

№ 14 Гаetano Джиганте, На връщане от празника на Мадона дел Арко (G. Gigante, Ritorno dalla festa della Madonna dell'Arco), м.б. пл., 1835, Museo di San Martino, Неапол

№ 15 Леопол Робер, Пристигането на жътвари в Понтинските блата, (Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins), м.б. пл., 147 х 212 см, 1830, Musée du Louvre, Париж

№ 16 Николай Павлович „Гроздобер”, 54 х 44 см, рисунка с черна креда, 1856, НМБНИ, София

№ 17 Жан Виктор Шнец, Семейство селяни, изненадано от бързия разлив на Тибър, се спасява, преминавайки през водата (Une famille de contadini surprise par un prompt débordement du Tibre se sauve au travers des eaux), м.б. пл., 295 х 245 см, 1831, Musée des Beaux-Arts, Руан

№ 18 Леопол Робер, Епизод от въстанието в Италия, в Чивита Кастелана, м.б. пл., (Episode de l'insurrection italienne à Civita-Castellana), 82.2 х 64.4 см, 1831, Художествен музей Basel

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ангелов 2011: Ангел Ангелов, Метрополия и екзотика – Хайнрих Хайне за Леопол Робер и за Александър Габриел Дьокан – В: Немски романтизъм: пътеводни проекти, В. Търново: ПИК, 2011, с. 249-82. Също в: Реторика и комуникации, брой 12, април 2014 г. -<http://rhetoric.bg/wp-content/uploads/2014/05/angelov-12-2014.pdf>
- Ангелов 2013: Ангел Ангелов, Антимодерност, туризъм и образи сувенири: Димитър Добрович – Проблеми на изкуството бр. 2 / 2013, 34-44
- Архив Павлович 1980: Архив на Николай Павлович, С.: изд. на БАН.
- Герцен 1955: Александр Иванович Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах. Том пятый. Письма из Франции и Италии. 1847—1852, Москва: Издательство Академии Наук СССР
- Динова 1966: Вера Динова-Русева, Николай Павлович (на руски език), С., 1966
- Динова 1968: Вера Динова-Русева, Неизвестен албум на Никола Павлович - Известия на Института за изобразително изкуство, 1968, т. XI, 91-124
- Динова 1986: Вера Динова-Русева, „Задание главно нужно на йедин народ!“ (150 години от рождението на Николай Павлович), – Проблеми на изкуството, 1986, кн. 3, 32-38
- Манчев 2003: Боян Манчев, Модерност и антимодерност. Българският националекзотизъм – В: Култура и критика. Ч. III: Краят на модерността? Съст.: Албена Вачева, Георги Чобанов. LiterNet, 2003. -<http://litenet.bg/publish2/bmanchev/modernost1.htm>
- Райнов б.г.: Николай Райнов, История на пластичните изкуства. Модерно изкуство. Бунтът на Дьолакруза, София: Ст. Атанасов (без година)
- Райнов 1928 - Николай Райнов, Художественъ речникъ, Пловдив: Отец Паисий
- Райнов 1955: Николай Райнов, Николай Павлович, С.: изд. на БАН
- Тиес 2011: Ан-Мари Тиес, Създаването на националните идентичности. Европа XVIII-XIX век, София: Кралица Маб
- Тодоров 2001: Антони Тодоров, Модерната политическа мисъл, София: издателство на НБУ
- Хайне, Хайнрих 1982: Френски художници. // Хайнрих Хайне. Философска проза. Т. 2. За Франция. Съст. Исак Паси. Превод Страшимир Джамджиев. С.: Наука и изкуство
- Allemand 1996: Claude Allemand, Il Salondiparigidal 1815 al 1850 – In: Les années romantiques. Lapittura franceseda 1815 al 1850, Milano: Electa, 1996, p. 73-108
- Amitrano Savarese, Annamaria, Lettera a Angel Angelov, 21. XI. 2013.
- Berthoud 1944: Dorette Berthoud, Léopold Robert. Ein Künstlerleben der Romantik. 3. Ausgabe. Zürich: Rascher, 1944
- Birkett 1979: Birkett, M. “Lamartine and the Poetic Painting of Léopold Robert,” Symposium, vol. 33, no. 4 (1979): 299-311
- Brilli 2003: Attilio Brilli, Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell’immaginario del Grand Tour. Bologna: Mulino, 2003
- Collardeau 2000: Valérie Collardeau, Jean-Victor Schnetz, chef de file d’une nouvelle peinture de genre - Jean-Victor Schnetz (1787-1870). Couleurs d’Italie. Flers: Musée du Château de Flers
- Compagnon, Antoine 2005: Les antimodern de Joseph de Maistre à Roland Barthes. Paris:

Gallimard

Costumi e popolo nel Regno Italico. Il "Thesaurus Bertarelli". A cura di Aurelio Rigoli e Annamaria Amitrano Savarese, Roma: Bulzoni, 1989

Cronologia 2008: Cronologia della storia d'Italia. A cura di Giuliano Martignetti. v. II. Torino: UTET

De David à Delacroix: La peinture française de 1774 à 1830. Paris: Éditions des musées nationaux, 1974

Die Frucht der Verheißung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur, Nürnberg 2011. Yasmin Doosry, Christiane Lauterbach, Johannes Pommeranz, Frucht der Verheißung – eine Einführung.

[F. Feuillet de Conches](http://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9opold_Robert,_sa_vie_et_ses_%C5%93uvres), Léopold Robert, sa vie et ses œuvres - http://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9opold_Robert,_sa_vie_et_ses_%C5%93uvres

Fischer, Guido, 1960-1962, Léopold Robert, Orangenpflückerinnen auf Capri, Bericht der Gottfried Keller Stiftung, S. 107-108

Freedberg, David, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, 105-107

Gassier 1983a: Pierre Gassier, Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique. Exhibition catalogue. Neuchâtel: Musée des beaux-arts, 1983

Hauptman 1996: William Hauptman, Robert (Louis) Léopold, Grove Dictionary of Art, ed. Jane Turner, 1996, 450-52

L'Universale. Musica. v. I, II. Milano: Garzanti, 2003-2004.

LaReligione 2001. AcuradiFredericLenoireYseTardon-Masquelier. v. V. Torino: UTET.

Lamartine 2008 - <http://www.gutenberg.org/files/27314/27314-h/27314-h.htm>

Lesannées 1996: Lesannéesromantiques. Lapitturafrancesedal 1815 al 1850. Milano: Electa, 1996

Lo Stato pontificio 1978: M. Caravalle, Al. Caracciolo, Lo Stato pontificio oda Martino V a Pio IX. Storia d'Italia, v. XIV. A cura di G. Galasso. Torino: UTET.

Lombard 1955: Alfred Lombard, Chateaubriand et Léopold Robert – Atti del Quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne nei loro rapporti con le belle arti, Firenze: Valmartine, 1955

Luoghi immaginari 2006: Anna Ferrari, Dizionario dei luoghi letterari immaginari, Torino: UTET

Maestà di Roma 2003. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma: Villa Medici 7 marzo – 29 giugno 2003

Nowotny1960: FritzNowotny, PaintingandSculptureinEurope 1780-1880. Penguin History of Art.

Gassier, Pierre, Léopold Robert. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1983

Pisetzky 1973: Rosita Levi Pisetzky, Moda e costume – In: Storia d'Italia. v.V. I Documenti, I. Torino: Einaudi, 1973, 939-981

Proudhon 1875: Proudhon, Pierre-Joseph. Du principe de l'art et de sa destination sociale (Nouvelle édition), 1875. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Regine Fluor-Bürgi, L. Robert, Zwei Italienerinnen <http://sammlungonline.kunstmuseumluzern.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=1726&viewType=detailView&lang=en>

Robert 1986: Léopold Robert, Spoleto, Palazzo Racani Arroni 23 giugno-20 luglio 1986, Roma

e Milano: De Luca Editore / Arnoldo Mondadori

Sachs 1980: Curt Sachs, Storia degli strumenti musicali. Milano: Mondadori, 1980 (превод от английски, 1940)

Seebass 1988: Tilman Seebass, Léopold Robert and Italian Folk Music," The World of Music (Berlin), v. XXX, n. 3 (1988), 59-84.

Seebass 1990: Tilman Seebass, Idyllic Arcadia and Italian musical reality : experiences of German writers and artists (1770-1835) - Imago musicae, v. 7, 1990, 149-87

Seebass 1991: Tilman Seebass, Léopold Roberts Maleratelier und seine Musikinstrumentensammlung", in: Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, Innsbruck: Helbling, 1991; 121-127

Seebass 1999: Tilman Seebass, Il concetto dell'armonia arcadica e la realtà arcadica. Osservazioni su alcuni testi e dipinti del primo Ottocento – Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione. A cura di Renzo Zorzo. Venezia: Marsilio, 1999, 207-220

Ségal 1973. Georges Berthold Ségal: Der Maler Louis Léopold Robert. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Malerei in der Schweiz, Diss., Basel,

Stendhal 1927: Henri Stendhal, Mélanges d'art e de littérature, Paris: Calman-Levy

Valentin 1974: Erich Valentin, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Regensburg: Gustav Bosse

Wegmann 1993: Peter Wegmann. Mit Beitr. von Franz Zelger und Matthias Wohlgemuth, Museum Stiftung Oskar Reinhart: deutsche, österreichische und schweizerische Malerei aus dem 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: Insel

Zingarelli 1993 – Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana, Undicesima edizione, Bologna: Zanichelli

¹ Вж. Ангелов 2013.

² Използвам „Шнец“, защото изписано по този начин, името вече съществува в българското изкуствознание –(Райнов б.г.; Райнов 1928: 284) и също така в превода на „Френски художници“ от Х. Хайне.(Хайне 1982: 28-29)

³ Н. Райнов включва статия за Робер и в своя „Художествен речник“ (Райнов 1928: 205).

⁴ За Робер, Шнец, Мишайон – Maestà di Roma. Da Ingres a Degas 2003: 245-77; 520-26; 547-51; 553. За положителното отношение на Шатобриан към творчеството на Робер – Lombard 1955: 357-58.

⁵ Определение за творчеството на Робер, близко до политическото, дава и Йорг Гармс: “Обръщайки поглед назад, подходящата характеристика за Робер може би ще е политическата *bien-pensant* ... От съвременниците си Робер е възприеман като представител на *juste milieu*” (Garms 1992: 30) - „Bien-pensant” е човек, който споделя господстващите морални, политически и социални идеи, по начин, традиционен и консервативен.“ (Zingarelli, 1993)

⁶ За топоса „Аркадия“ – вж. Luoghi immaginari 2006: 37-38

⁷ Сюжетът за Ромео и Жулиета също го занимава известно време, за което можем да съдим от рисунки с молив и с креда.,... занимание, което не отива по-далеч от

набелязването на сюжета.“ Рисунките, представящи Жулиета и Ромео и Жулиета, са публикувани у Вегман, от чиято статия е и цитатът. (Wegmann 1993: 58; 59)

⁸ За музикалните инструменти, но и за отношението на Робер към хората, от които той купува предметите, съставлящи сбирката му – Seebass 1991: 122, 125-26.

⁹ „...his successful efforts to make country girls look like princesses and fishermen like young gods.“ (Seebass: 1988: 68) Макар да използвам цитати от статиите на Зеебас, за да подкрепя своето разбиране, бих искал да поясня, че неговата концепция е различна.

¹⁰ Последното изречение предава част от обстойното размишление на Закс за разпространението и функцията на лютнята (Sachs 1980: 406-408). За строежа на лютнята и на мандолината – Valentin 1974: 188-91; 215-218.

¹¹ Част от сведенията за музикалните инструменти дължа на композитора и диригента Петьо Кръстев. Разбира се, г-н Кръстев не носи отговорност, ако в моя текст има неточности в това отношение.

¹² „L. Robert, Le marinier napolitain avec une jeune fille d'île d'Ischia“ (Idylle à Ischia), huile sur toile, 74 x 65 cm, 1825, Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds. Анализ на варианта, който се намира в “Museum Stiftung Oskar Reinhart“ – Wegmann 1993: 60; 63

¹³ Вж. по-долу анализа на “Episode de l'insurrection italienne à Civita-Castellana”.

¹⁴ Eva Volery - <http://webceg.ne.ch/ow2/Publicoll/images/LeopoldRobert849-14817.pdf>

¹⁵ В творчеството на Рафаел има и напрежение, и динамика (напр. „Изгонването на Елиодор от храма“ (1511) или „Видението на Езекиил“ (след 1516), но тук имам пред вид усвояването на онези творби на Рафаел, чиито основни характеристики са красота, хармония, умиротвореност.

¹⁶ Картината на Винтерхалтер „Млада жена на кладенеца“ (92 x 74 cm, ca. 1832, Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau) също е образ на земния рай; влясно зад фигурата се вижда именно портокалова клонка с разтварящ се цвят.

¹⁷ За отношението между идилия и утопия в творчеството на Л. Робер вж. и Ангелов 2011: 258-62.

¹⁸ Възможно е растението да е *Opuntia ficus-indica* (индийска смокиня), от семейство кактуси. Съответно и тълкуването ще варира според растението. Общото обаче би било – сравнението на девойката с разцъфнал цвят, което отново е успоредяване между човешко и природно.

¹⁹ Ср. по-горе различното тълкуване на отношението между фигури и пейзаж, което предлага Тилман Зеебас.

²⁰ Дори в периоди от своя живот, когато изглежда щастлив, приятелите му се изненадват от упоритото присъствие на трагичните сюжети в картините му. (Робер 1986: 51).

²¹ Тълкуването на Делеклюз, на когото картината харесва много е в: Etienne Jean Delécluze, Notice sur la vie et les ouvrages de Léopold Robert

Rittner et Goupil, 1838 -

http://books.google.ch/books?id=KIYOAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²² Мястото (капелата) е недалеч от Неапол, поклонението се извършва по време на Петдесетница.

²³ За традиционното облекло като „неизменно“ от столетия и дори хилядолетия – (Тиес 2011: 189-95).

²⁴ Част от критиките (Беро, Жал, без автор) за картината са приведени в каталога: De David à Delacroix 1974: 590.

²⁵ Използвам „икона“ в значение на свещен образ, но то не съответства на православно теологичното.

²⁶ Вж. тълкуването на Фрийдберг, който специално обръща внимание на това, че култът е опосредстван и създаван и от визуалния образ. (Freedberg 1989: 166)

²⁷ Може би това е т. нар. у нас „панаирджийски певец“; италианският термин е „кантасторие“. Тогава момчето би било именно „панаирджийски певец“, който изпява разказа за чудесата.

²⁸ В том пети на италианското издание на енциклопедията: „Религията“ са възпроизведени две изображения: едното е именно картината на Робер „Връщането от празника на Мадона дел Арко, близо до Неапол“, другото е от Гоя „На поклонение в Св. Исидор“. Не открих в тома обсъждане на която и да е от двете работи, дори не и в раздела, посветен на поклонничеството. Навярно двете изображения представят полюси на отношението към свети места в началото на модерността - идеализиране (Робер) и лудост (Гоя), тъй като на поклонение в Св. Исидор отива група с вид на душевноболни. (LaReligione 2001).

²⁹ Става дума за областта югоизточно от Рим, днес окръг Велетри. Понтинските блата са изцяло пресушени в 1939.

³⁰ Габриел Вайсберг изследва въздействието на Робер върху френски художници, които изобразяват сцени от селския живот; фокусът на статията е върху начина, по който Жюл Брьотон усвоява Робер. (Вайсберг 1987: 43-52)

³¹ Рядко в тези истории е обсъждана склонността на Дьолакроа да представя с удоволствие сцени на жестокост и насилие.

³² Въпросът за земния рай, успоредил и/или заменил небесния, през XIX в., е привлекателна тема. Вж. Хофман 1974: 230-253.

³³ За въздействието на Робер върху датските художници Й. Соне и В. Марстранд – Wegmann 1993: 58.

³⁴ За „Гроздобер“ на Павлович вж. внимателното описание на Николай Райнов; то има и достоинството да не използва сантиментална реторика. (Райнов 1955: 118) На с. 114 Райнов привежда мненията на Протич и на Белмустаков. Вера Динова определя рисунката като „най-значителната битова творба на Н. Павлович“. (Динова 1966: 23-24; същото мнение тя изказва и в: Динова 1968: 119-120; Динова 1986: 37-38).

³⁵ За художниците, въздействали върху творчеството на Павлович - Райнов 1955: 125-28.

³⁶ Павлович иска сведения от брат си за „винобермата“. Отговорът на брат му (от 29. XI. 1856) не е обстоен: „... берачи и берачки идат около постава, из път свирят гайди, играят ..., а за костюмите баш никак не мога да ся опоменя.“ Архив Павлович 1980: 269) „Постав – дъсчен съд за прекарване вино, грозде; кораб, жлеб, шарапхана.“ – Найдено Геров, Речник, т. 4.

³⁷ Днес подобна екзотика (възстановяване на трудови дейности от миналото) понякога е преобразувана в ресурс за селскостопански туризъм.

³⁸ В България песните, изпълнявани по време на самото жънене, имат оплаквателна интонация, защото жътвата е жертва. Вечерта, обаче, след работа песните са други - хороводни, изразяващи радост. Интересно какъв тип песен е доставяла на Хорни „голяма радост“.

³⁹ За Ламартин и Робер вж. статията на Birkett 1979. Проблемът, който Биркет анализира е отношението между „poetic painting, function of memory and iconic text“. Тя се опира на концепцията на Луи Марен.

⁴⁰ Вж. гл. X и гл. XII - Proudhon 1875.

⁴¹ Статията на Стивън Бан е посветена на продължаваща античност в изкуството на Робер; авторът изследва т. нар. от Аби Варбург „формули на патоса“ (Pathosformeln),

както и рецепцията на Робер през XIX в., по-специално у Франц Куглер. (Бан 2007: 69-90)

⁴² Именно в Италия обаче Херцен започва да обмисля това, което по-късно ще се превърне в концепцията му за „руския социализъм“, основаващ се на самоуправлението на руската селска община.

⁴³ Писмата (1847-1852) са публикувани на части на руски, френски, немски, преди да бъдат издадени изцяло на руски в 1854.

⁴⁴ В статията си, посветена на Виктор Шнец и на италианската жанрова живопис, Валери Колардо привежда няколко съпоставки между творчеството на Робер и Шнец, направени именно по повод на Салон 1831. (Collardeau 2000: 80)

⁴⁵ За Шнец Николай Райнов пише: „След Робера отишли и други живописци в Рим да работят по негов пример. От тях изпъкнал Виктор Шнец (1787-1870). Картината „Обет пред Мадоната“ издигнала името му. След това обаче почнал да изобразява погребения, наводнения и други подобни случки. Колкото е сантиментално и скръбно съдържанието на картините му, толкова е сухо изпълнението им.“ (Райнов б. г.: 110) В „Художествен речник“ обаче „Наводнение“ е първата от двете картини, които Райнов посочва като представителни за Шнец. „Френски живописец, разработвал сцени от италианския живот: Наводнение, Облрок на Св. Богородица.“ (Райнов 1928: 284)

⁴⁶ Допускам, че възрастната жена е майка на мъжа, защото да спасиш тъща си, не би било признак на морал, а на глупост. Правилността на това мое заключение се потвърждава от многото вицове за тъщи в българския фолклор.

⁴⁷ Вж. илюстративната част на Costumieropolo 1989.

⁴⁸ Цитатът е от писмо на проф. Амитрано до автора на статията (21. XI. 2013). Проф. Амитрано е съсъставител на цитирания по-горе каталог.

⁴⁹ Ана Джеймисън посещава Италия в 1826. „Ана Джеймисън ... не си спомня да е видяла дори една жена между [градовете] Перуджа и Терни, която да не е носила гердан от корали.“ (Brilli 2003: 43) Макар южната част на Умбрия да не е южната част на Лацио; все пак свидетелството на Джеймисън съвпада с кораловия гердан на жената при Шнец. Атилио Брили смята, че в портрета на Катарина Нери от Ернст Фриз (Fries) живописната носия (vestiariopittoresco) надделява над индивидуалния израз на портретираната (Brilli 2003: 43; Illustrazione N. 7). С други думи вниманието е повече към етнографско екзотичното, отколкото към индивидуалността на портретираната жена. На портрета се вижда, че жената носи коралова огърлица; тя е от Папино, в южната част на Умбрия, което потвърждава впечатлението на Ана Джеймисън. В друга картина от В. Шнец - „Врачката“ („La disease de bonne aventure“), създадена ок. 1820, на врата на младата жена се вижда също коралов гердан.

⁵⁰ Сегал тълкува картината в: Ségal 1973: 144-145.

⁵¹ Герен е директор на Френската академия в Рим (1822 и 1828), а след завръщането си в Париж получава титлата „барон“.

⁵² Леопол Робер, Двама римски пожарникари, масло върху картон, 25 x 31 см, собственост на семейство Робер.