

МИЛАНСКАЯ СКАПИЛЬЯТУРА: К ВОПРОСУ О МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ

В статье рассматриваются предпосылки и обстоятельства возникновения миланской скапильятуры – социально-политического и культурно-художественного неформального объединения итальянской творческой интеллигенции второй половины XIX века. Отдельное внимание уделяется влиянию различных тенденций европейской национальной художественной культуры на эстетику скапильятуры, определяется ее значение для искусства XX столетия.

Ключевые слова: скапильятура, протест, богема, Вагнер, синтез искусств, романтизм, изобразительные искусства.

В истории искусства, особенно отечественной, миланскую скапильятуру очень часто незаслуженно обходят вниманием. Между тем, здесь не только специфическим образом преломляются многие открытия предшественников и современников, как национальных, так и зарубежных. Здесь берут начало художественные направления, ставшие вехой в европейской культуре и искусстве XX столетия.

Ядро миланской скапильятуры сложилось в кругу пишущей и рисующей братии – молодой интеллигенции, принимавшей самое активное участие в борьбе за независимость своей страны. С присущей им чуткостью эти молодые люди быстро ощутили реакционные тенденции, которые несла в себе нарождающаяся буржуазия и пришедшее к власти либеральное правительство. Протестуя против навязываемого образа жизни, возмущаясь отходом от республиканских и демократических идеалов, будущие скапильяты пытались «воевать пером» на страницах газет. Большинство изданий

носили заметный антимонархический и антибуржуазный характер и охотно публиковали статьи и заметки на злобу дня, зачастую соединявшие вербальную язвительность с едкой карикатурой.

Со страниц одной из таких газет сходит и сам термин «скапильятура», переводимый отечественными исследователями часто как «растрепанные», «лохматые», а зарубежными искусствоведами преимущественно через синоним «богема» (что ближе к смыслу). Этимологически он довольно условен и обязан своим появлением романисту, журналисту Клетто Арриги (псевдоним-анаграмма Карло Ригетти), который на протяжении двадцати лет, с 1860 по 1880 г., был почти единоличным автором не лишенной экстремизма газеты «La Cronaca Grigia».

Хорошо знакомый с творчеством Мюрже, Бальзака, Шанфлери, Арриги явно ощущал внутреннее родство своих единомышленников с парижской богемой, которая, «закутанная в плащ своей святой нищеты, колебалась между романтической галантностью и безумием бурных пирушек»¹ и, отрицая законы буржуазной морали, всем своим образом жизни бросала вызов «уныло-размеренному существованию лавочников»². Однако итальянская «богема» отличалась чисто итальянскими «обстоятельствами»: она составляла ядро «партии независимости», выражала «самые прогрессивные взгляды» и состояла из «студенческой молодежи, наделенной умом и гражданскими добродетелями»³. Этих людей Арриги и назвал «лихой компанией» (*la compagnia brusca*), или «скапильятурой».

Это слово содержит в себе несколько аллюзий: отсылает к оригинальным истокам – французской богеме, что придает ему некую солидность, и в то же время отличается «местным колоритом»⁴. Впервые Арриги употребляет его на страницах «Almanacco del Pungolo» в 1857 г., говоря о «миланской» или «моей» скапильятуре, исподволь подчеркивая итальянский характер этого явления. Однако позже в предисловии к своему роману «Скапильятура и 6 февраля» в издании 1862 г. и особенно 1880 г. он почти поставит знак равенства между скапильятурой и богемой. Неизменным осталось само определение скапильяти как «некой социальной касты <...>, состоящей из принадлежащих к разным слоям людей, от князя до дворника, которые – либо в силу определенных противоречий <...>, либо вследствие определенного влияния или даже в силу беспорядочного образа жизни – после многих перипетий однажды неизбежно оказываются перед ужасной дилеммой, которая, к сожалению, допускает лишь два решения, и оба постыдные – тюрьма или бегство»⁵. Такие люди, по мнению Арриги, есть во всех больших и богатых городах. Они молоды (от 20 до 35 лет), «почти

всегда высоко интеллектуальны», «независимы, как альпийский орел, столь же склонны к добру, сколь и ко злу; мятущиеся, многотрадные, <...> неугомонные», «обитель демонов столетия» и «вместилище хаоса, <...> бунтарского духа и сопротивления всем установленным порядкам»⁶.

С обретением имени новая каста людей, которую описал Арриги, не только приняла конкретный облик, но и начала процесс самоидентификации, осознала себя как действующую силу. Уже в 1865 г. Арриго Бойто, автор наделавшей шума оперы «Мефистофель», в одном из своих писем употребляет выражение «мы, романтические скапильяти»⁷, а годом позже Чезаре Тронкони учреждает новую миланскую газету под названием «Lo Scapigliato». С заметной частотой этот термин начал хождение в других периодических изданиях, открытых любым новшеством, – сначала в «Il Gazzettino», потом в «Il Gazzettino rosa», «La Cronaca grigia», «La Farfalla» и «Il Pungolo», – неизбежно становясь центром полемики.

Таким образом, в пограничном между литературой и публицистикой употреблении образ скапильяти, сравниваемый с французской богемой, принимал все более выраженные формы, выкристаллизовывался тип художника, у которого либо «слезы ребенка на ресницах и плодотворные воспоминания в сердце», либо «тайна бесконечной боли» на лице⁸. Это те, кто ступили на путь искусства и уверенно идут по нему, пусть бесконечно отчаявшиеся, разочарованные, но неспособные ни к чему другому. Их всех объединяет единственный закон искусства и жизни: идти против течения, бороться с привычками, освобождаться от навязанных обществом уз – принцип, лежащий в основе скапильятуры, этой «души всех гениев, художников, поэтов, революционеров своей страны»⁹. Мятущий дух, в котором спрятаны ростки будущих анархических убеждений, и любовь к родине, достигшая своего пика к моменту объединения Италии и в первые годы после него – вот что прежде всего отличало первых скапильяти.

О том, что подобные неконформистские взгляды к тому времени широко распространились в обществе, говорит тот факт, что это направление сразу охватило многие области: литературу в лице Джузеппе Ровани, Уго Таркетти, Карло Пизани-Досси, Камилло Бойто и уже упоминавшегося К. Арриги; поэзию в лице Эмилио Прага, Арриго Бойто, Джованни Камерана; музыку (Альфредо Каталани и тот же А. Бойто) и, конечно, пусть и несколько позже, изобразительные искусства, где главными фигурами были Транквилло Кремона, Даниэле Ранцони в живописи и Джузеппе Гранди в скульптуре.

Несмотря на некоторые теоретические обобщения в отношении эстетического видения скапильяти, вряд ли можно говорить о связанной методической программе, отличавшей это неформальное объединение. Прежде всего, оно состояло из ярких личностей, которые образовывали сложное и временами противоречивое соединение схожих идей и которые искали решение художественных задач самого широкого спектра. Междисциплинарный характер и сильный нигилизм, лежащий в основе их мышления, всегда привносят элемент двойственности, некой нечеткости, когда предпринимаются попытки сформулировать четкие убеждения и выявить истинные мотивы как теоретическую базу скапильятуры. Отсюда проистекает определенное количество вариаций в ее трактовке: одни считают данное направление завершающей стадией итальянского романтизма, другие – местным движением, нацеленным на разрушение старых традиций, или декадансом конца века; для большинства же это – почва, на которой выросли важные новации XX столетия. Основания для подобных утверждений, безусловно, есть.

На завершающей стадии объединения Италии произошло смещение идеалов. То, что некогда разожгло огонь итальянского единения, способствовало национальной самоидентификации, – «назидательная прямота Мандзони, патриотический пыл Верди, историческая мелодрама Айеца»¹⁰, – раздражало, воспринималось буржуазным самодовольством и романтическим старьем, никоим образом не соответствующим политическим и общественным задачам. Нужны были новые формы художественного выражения, которые отвечали бы духу дня, которые диктовались бы не риторическими формулами, а отличались бы большей непосредственностью и искренностью. Нужно было «искусство будущего» (*l'arte dell'avvenire*), объединяющее в одно целое все виды изобразительных искусств, музыку и поэзию и служащее эстетическому, социальному и политическому обновлению Италии.

Чтобы быть услышанными, низвергатели основ, как уже говорилось, выбрали тактику насмешки (отсюда расцвет карикатуры), которая скорее проистекала из юношеских романтизма и идеализма (совершеннолетие многих скапильяти пришлось как раз на 1860-е гг.), чем имела программный характер, как, скажем, позже у футуристов. Молодые художники, также не избежавшие разочарования от последствий Рисорджименто, остро ощущали внутренний разлад с действительностью, неприятие жизни; некоторые страдали депрессией и/или умерли в расцвете сил. С этой точки зрения здесь можно говорить о настроениях *fin de siècle*, хотя это представляется уместным в большей степени в отношении литературного крыла

течения, где культивировалась декадентская тема смерти, порока, одиночества, саморазрушения, сверхъестественного. Здесь прослеживается влияние романтиков Э.Т.А. Гофмана, Г. Гейне, Э. По, Т. Готье, а также Ш. Бодлера¹¹.

Иной, более конструктивный, более трезвый подход к действительности отличал музыкантов и художников миланской скапильятуры, которые не отвергали жизнь, а пытались ее изменить. Опираясь на предшествующую традицию и впитывая новейшие местные и европейские тенденции, они стремились сформулировать задачи современного искусства и теоретически обосновать свою деятельность. В музыке столкновение мощной итальянской традиции в лице Верди и иноземной, в частности, немецкой культуры в лице Вагнера имело наиболее острые формы, и в этом конфликте скапильяти многое почерпнули в качестве средств обновления искусства.

С конца 1850-х гг. в итальянской прессе очень живо обсуждается искусство Вагнера, как музыка, так и теории, хотя статьи композитора были переведены на итальянский несколько позднее, а премьера первой оперы Вагнера «Лоэнгрин» состоялась только в 1871 году в Болонье и двумя годами позже – в Милане. Надо сказать, что более лояльны к творчеству Вагнера были Болонья и Турин, в то время как Милан, отличавшийся националистическими идеями, восхищался и поддерживал Верди. Проникновению и укоренению вагнеровских концепций в конечном итоге способствовало то, что близкие мысли уже были высказаны Джузеппе Мадзини пятнадцатью годами ранее в «Философии музыки» («*Filosofia della Musica*»), и, несомненно, были известны скапильяти.

Культ Вагнера устанавливается в Италии с 1870-х гг. (и продлится вплоть до Первой мировой войны), одновременно с развитием движения скапильяти и во многом благодаря последним. Немецкий композитор, ряд статей которого (например, «Искусство и революция» («*Die Kunst und die Revolution*»), «Произведение искусства будущего» («*Das Kunstwerk der Zukunft*»)) явно имеют провокационный характер, должен был быть действительно привлекательной фигурой для представителей скапильятуры с их мятежной натурой. В целом близость мышления скапильяти к теориям Вагнера просто поражает. Связь обновлений в искусстве с социальной и политической революцией, неразрывность жизни и искусства, высокая цель последнего, доминирование творческих инстинктов над практическими нуждами, нападки на буржуазное общество и художественную традицию с опорой на синтез искусств, который Вагнер назвал *Gesamtkunstwerk* (совокупное [тотальное])

произведение искусства), где все элементы служат общему драматическому выражению, – вот главные принципы, лежащие в основе эстетики этих двух явлений культуры, каковыми были Вагнер и скапильятура. О том, что последние не были слепыми подражателями и последователями «великого романтика», говорит их неприятие мифа и фольклора – основополагающих инструментов вагнеровского искусства.

Как для Вагнера, так и для скапильяты миссия художника состояла в придании формы самой бесформенной сущности – тому, что композитор называл «эмоциями» и «предчувствием», и только поэтическое начало могло стать залогом «гармонии <...> между бесконечным и завершенным» (*l'accordo <...> fra l'infinito e il finito*)¹². Ровани в своих работах с восторгом отмечал способность скульптора вторгаться в царство живописца, живописца – быть «скульптурным», он высоко ценил композитора, который может быть поэтом, и поэта, из-под пера которого выходят музыкальные стихи. Однако такой интерес к эмоциональной стороне бытия не оторвал художников от природы, переживания реальности. Напротив, романтические теории окрасили их эстетическое видение, вывели на первый план субъективно ориентированное восприятие, привели к пересмотру и обновлению технических методов, наметили тенденцию к поискам баланса между идеальным и реальным, что в той или иной мере было свойственно европейскому искусству конца XIX в., и в частности импрессионистам.

Таким образом, не вызывает никакого сомнения, что эстетика скапильятуры в целом во многом восходит к принципам романтизма: через обращение к национальной истории (С. Пеллико, Ф. Айец и др.) художники пришли к осознанию современной действительности; эмоциональность, питаемая свободным выражением внутреннего «я» героя, была перенесена на творца; наконец, поиск новых форм в изобразительном искусстве, осуществлявшийся, в частности, маккьяйоли и барбизонцами, был подхвачен и продолжен скапильяты.

Хотя первые выступления скапильятуры начались на литературном и музыкальном фронте (примат литературы до сих пор ощущен в историографии этого направления), ее долгосрочное существование определялось прежде всего изобразительными видами искусства. Живописцы Гранквилло Кремона и Даниэле Ранцони, а также скульптор Джузеппе Гранди были теми тремя столпами, которые не просто разделяли взгляды своих современников-литераторов, а «перевели» их принципы на пластический язык. Они также стремились к межвидовому единству, пытаясь

создать «музыкальную живопись» и «живописную скульптуру» подобно «поэтической музыке» и «словесным картинам» своих коллег. Неслучайно в отношении скульптуры Гранди говорилось, что она была «изваяна кистью» в духе Тьеполо, а Кремона, по мнению критиков, «рисовал, расцветчивая, и расцветчивал, рисуя»¹³.

Достижения этой великой троицы изобразительного искусства скапильятуры быстро получили распространение среди других художников и скульпторов. В качестве примера достаточно назвать живописцев Э. Джиньоса, В. Рипари, В. Биньями, Л. Конкони, скульпторов Э. Баццаро, П. Трубецкого, М. Россо. Заслуга скапильяты состоит в том, что они не только прозрели неактуальность официального искусства, не соответствовавшего возрождающемуся национальному духу, но и смогли найти адекватное выражение новым ценностям. Поставив во главу угла не сочиненную историю, а реальную действительность, они вышли на солнце, наблюдая людей и предметы в их естественной среде. Скапильяты предпочли одному широкому и проторенному пути несколько разных тропинок, проложенных собственным уникальным творческим инстинктом, в соответствии с которым подбирали технические средства. Если живописцы нашли свою силу в динамичных мазках и виртуозных светоцветовых перееливах, то скульпторы развивали трепещущую, вибрирующую живописную лепку, где «свет разбивается на сияющие осколки на острых гранях поверхности и тонет в небольших омутах впадин»¹⁴. И те и другие объединяют фигуры с пространством не столько за счет их дематериализации, сколько за счет композиционной продолженности формы в пространстве и динамики, что в сочетании со светотеневыми эффектами дает ощущение движения, оживляет изображение. Пожалуй, суть эстетики скапильятуры в отношении изобразительного искусства можно охарактеризовать одним словом – «слияние». Оно одинаково применимо и к гармоничному сочетанию элементов самых разных художественных направлений – энергии и динамики барокко, верности натуре и демократичности веризма, романтической веры в идеал, почти бидермайеровской тихой сентиментальности, колористических и композиционных национальных традиций, – и к по-своему достигнутому синтезу искусств.

Как французский импрессионизм послужил стимулом и источником самых передовых художественных направлений начала XX в., так и миланская скапильятура открыла новые горизонты. Уже следующее поколение мастеров – В. Грубичи де Драгон, Д. Сегантини, Г. Превиати, А. Морбелли, Л. Бистольфи, – оттолкнувшись

в своих творческих устремлениях от достижений предшественников, развивали в своих работах принципы, сходные с дивизионизмом, символизмом, модерном. Конечно, заманчиво объяснять их искусство, равно как и творчество М. Россо и П. Трубецкого, исключительно влиянием их французских современников, как это часто делается, однако такие утверждения не будут соответствовать истине хотя бы в силу их односторонности. К тому же эти художники сами неоднократно подтверждали в своих высказываниях свою преемственность в той или иной степени от скапильятуры.

Если рассматривать импульсы, исходившие от скапильятуры, на более дальнем временном отрезке, то станет очевидной ее связь с футуризмом, первым и самым радикальным проявлением итальянского модернизма, нашедшим отклик в ряде других европейских стран и особенно в России. В работах Кремоны, Ранцони и Гранди Л. Руссола, Д. Балла, У. Боччони почувствовали возможность визуализации абстрактных по своей природе ощущений и эффектов. Отсюда же берет начало одержимость футуристов слиянием формы и пространства, точнее, художественной интерпретацией сложного соединения кинетического и физического опыта с живописным и пластическим способом выражения. Кроме того, не следует забывать о нигилистских, антибуржуазных, анархических и вообще бунтарских настроениях скапильяты, возведенных в культ футуристами.

Скапильятура, таким образом, представляет собой важный культурно-художественный феномен, охватывавший разные виды искусства, имевший отголоски в политической жизни и социально-политическом движении и, будучи подверженным европейским влияниям, оказавшийся способным не только развить на этом фоне собственную эстетику, но и дать импульс новым направлениям, во многом определившим облик искусства нового XX столетия.

Примечания

- ¹ *Farinelli G.* Idea della Scapigliatura. Letteratura e contesto storico // La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina. Milano: Biblioteca di via Senato Edizioni, 2009. P. 14.
- ² С. Великовский. Цит. по: *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. С. 106.
- ³ *Arrighi C.* La scapigliatura e il 6 febbraio. Mursia, Milano, 1988. [Электронный ресурс] // Сайт ассоциации «Liber Liber». URL: <http://www.liberliber.it> (дата обращения: 27.10.2014).

- ⁴ С одной стороны, «scapigliato» переводится на французский как «débauché» («порочный», «распущенный»), а с другой стороны, имеет аналог в миланском наречии. Подробнее об этом см.: *Farinelli G.* Op. cit. P. 14–15.
- ⁵ *Arrighi C.* Op. cit.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ *Mariani G.* Op. cit. P. 59.
- ⁸ К. Арриги. Цит. по: *Mariani G.* Op. cit. P. 12.
- ⁹ К. Арриги. Цит. по: *Mariani G.* Storia della Scapigliatura. Roma: Salvatore Sciascia, 1967. P. 20.
- ¹⁰ *Gariff D.M.* Giuseppe Grandi (1843–1894) and the Milanese Scapigliatura: Ph.D. dissertation. University of Maryland College Park, 1991. P. 29.
- ¹¹ Подробнее см.: *Сапелкин А.А.* Поэты миланской скапильятуры // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3. С. 22–27.
- ¹² Досси. Цит. по: *Gariff D.M.* Op. cit. P. 39.
- ¹³ *Gariff D.M.* Op. cit. P. 41.
- ¹⁴ Dalla Scapigliatura al Futurismo / A cura di F. Caroli e A. Masoero. Milano; Firenze, 2001. P. 26.