

К.Н. ГАВРИЛИН

Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

Т.И. СЕДОВА

Соискатель, кафедра истории искусств и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: tiana1025@icloud.com

K.N. GAVRILIN

Candidate of art history, professor, head of the department of history of arts and humanitarian sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: gavrilin_strog@mail.ru

T.I. SEDOVA

Applicant, department of history of arts and humanitarian sciences of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: tiana1025@icloud.com

НЕАПОЛЬ — МИЛАН. ДВА ПОЛЮСА ИТАЛЬЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

NAPLES VS MILAN. TWO POLES OF THE ITALIAN SCULPTURE

Итальянская скульптура второй половины XIX века довольно редко становится объектом научных исследований в России. Однако два региональных центра, Неаполь и Милан, в то время обнаруживают потенциал важных творческих новаций. В этой связи авторы анализируют их уникальный опыт, взаимосвязи и внешние влияния, а также специфические черты исторического развития и мировоззрения, которые привели к кульминации реализма на юге и к рождению импрессионизма на севере страны.

Italian sculpture of the second half of the 19th century is rather seldom the object of any scientific researches in Russia. However, two regional centers, Naples and Milan, show at that time their potential of important creative innovations. Therefore, the authors analyze their unique experience, interplay and external influences as well as peculiar features of their historical background and worldview that determined the climax of realism in the South and the rise of impressionism in the North of the country.

Ключевые слова: итальянская скульптура, реализм, веризм, натурализм, импрессионизм, скапильятура, выставки.

Keywords: Italian sculpture, realism, verism, naturalism, impressionism, Scapigliatura, exhibitions.

Итальянское искусство второй половины XIX века до сих пор остается на периферии современных отечественных и европейских научных изысканий. Между тем, в силу тесного переплетения зарубежных и местных тенденций, оно представляет значительный интерес с точки зрения закономерностей и особенностей развития мировой художественной культуры, анализа контекста, который предопределил появление ярких мастеров и направлений, вышедших на международный уровень в начале следующего, XX столетия.

После объединения Италия столкнулась с проблемами, знакомыми и другим странам, стояла перед теми же вызовами времени, что и остальной мир. Самобытность ее регионов, на протяжении многих веков развивавшихся в соответствии с собственными геополитическими обстоятельствами, с одной стороны, создавала дополнительные трудности для консолидации итальянцев как нации, с другой стороны, обеспечила разнообразие художественных приемов и новаций, обогативших национальное искусство.

В отношении скульптуры наиболее значимыми традиционно были четыре региона — Кампания (Неаполь), Лацио (Рим), Тоскана (Флоренция) и Ломбардия (Милан), к которой примыкает Пьемонт (Турин). Однако в рассматриваемое время две из этих школ практически впадают в стагнацию: Рим с его псевдобарочной эклектикой и Флоренция, привязанная к ренессансному наследию, создают в искусстве ретроспективное направление, тяготеющее к историческим воспоминаниям. Из этого

источника, конечно, черпают и Неаполь, и Милан, но лишь для того, чтобы, оттолкнувшись, идти дальше, решать актуальные задачи. Именно эти школы, юг и север, представляют особый интерес, в т.ч. как выразители пересекающихся, но во многом отличных художественных тенденций.

Основу неаполитанской скульптурной школы второй половины XIX века сформировали две мощные традиции, идущие из живописи: реализм, привнесенный Караваджо и развитый Х. де Риберой в XVII столетии, и особый интерес к жанровым мотивам, которые активно использовались школой неаполитанской пейзажной живописи, где преобладал прямой взгляд на натуру. Большую роль играло также наследие барочного натурализма с его увлечением аффективными состояниями и гротеском.

Кроме того, важнейшим источником вдохновения не только для юга, но и для всей Италии, да и Европы, оказалась буквально восставшая из земли благодаря раскопкам в Помпеях и Геркулануме подлинная история, эллинистическая культура. Небольшие бронзовые статуэтки и другие предметы искусства, найденные в погибшем городе, вызвали всплеск интереса к искусству I в. н.э., совпавшего с рождением реализма, и привели к развитию мелкой пластики в творчестве современных мастеров. Слепки с извлеченных из лавы останков людей, застигнутых стихией, также произвели огромное впечатление на художников, заставили их пересмотреть свое отношение к идеалам классицизма.

Пожалуй, наиболее полно все эти источники вдохновения проявились в творчестве Винченцо Джемито (1852–1929), который считается лицом неаполитанской школы скульптуры. Действительно, В.Джемито, следуя принципам пленэризма, усвоенным от своего учителя Станислао Листа, который всегда призывал работать с натуры, выбирал сюжеты, хорошо знакомые всем, виденные не единожды, абсолютно прозаичные — уличные мальчишки, водоносы, рыбаки. Неказистые и обыденные, под его пальцами эти образы, не теряя связи с реальностью, становились новыми Нептунами, не идеально-холодными, но столь же значимыми и достоверными, как герои классических бронзовых скульптур. С одной стороны, мастер демифологизировал наготу, дегероизировал персонажи, бросая вызов салонному искусству, с другой стороны, осовременил высокую классику.

Примером может служить одна из самых известных работ Джемито, принесшая ему известность не только на родине, но и за ее пределами, ставшая символом нового итальянского искусства, — «Неаполи-



Рисунок 1. В.Джемито. Неаполитанский рыбак. 1875. Бронза. Национальный музей Барджелло, Флоренция

Рисунок 2. В.Джемито. Портрет Мариано Фортунни. 1874. Бронза. Частное собрание, Сорренто

Рисунок 3. В.Вела. Умиравший Наполеон. 1866. Мрамор. Музей Орсе

танский рыбак». Эта скульптура была представлена на Салоне изящных искусств 1877 года и Всемирной выставке в Париже 1878 года и неизменно привлекала к себе особое внимание. Любопытно и показательно, что французским критикам мальчик-рыбак показался «отвратительным, но полным жизни, так что вы все равно ходите вокруг этого маленького чудовища, сидящего в грязи на корточках» [1, р. 62]. Дискуссии вызвала именно его новизна — ощущение живого образа, подчеркнутого будто выскальзывающей из рук мальчика рыбой, не преувеличенного, не на показ, а сбалансированного и гармоничного в сочетании эллинистических черт с реалистическими: гладкая, полированная, блестящая поверхность тела противопоставлена таким изысканно реалистичным и живописным деталям, как высохшие на солнце волосы и даже ресницы, пропитанные морской солью. Этот контраст был акцентирован не только разной обработкой поверхности, но и разными оттенками патины. Данный художественный прием Джемито использовал и в портретах, например, в портретах Джузеппе Верди и Мариано Фортунни, где «кажущаяся небрежность [исполнения], фактура имеют черты живописной манеры Доменико Морелли» [2, р. 282], что демонстрирует упомянутую глубинную связь неаполитанской скульптуры с живописью.

Такой хроматизм был в целом свойственен многим мастерам Неаполя и восходил к греческой и римской полихромной пластике, традициям барокко. В своем стремлении к максимально достоверному изображению представители этой школы доходили до крайней степени натурализма (в итальянской историографии — веризм), играя с цветом тонировки и патины, не отказываясь и от инкрустации (ср., например, «Мистик-прорицатель» Филиппо Чифарьелло 1895 г. и «Воины из Риаче», датируемые V в. до н.э.). Чем больше их произведения подходили к границам иллюзии, визуальной обманки, *trompe-l'oeil*, тем активнее становились начавшиеся в связи с двумя первыми Национальными выставками (1870 г. в Парме и 1872 г. в Милане) дебаты о том, должна ли скульптура выражать красоту или правду — *il bello o il vero*. По большому счету, это была полемика между традиционалистами, для которых ваяние и пластика являлись носителем классически идеальной формы, идеи прекрасного, и модернистами, которые считали, что искусство должно отвечать задачам современности. Признавая некоторые побуждающие к дальнейшему развитию находки неаполитанских скульпторов, консервативные критики серьезно опасались двух вещей: на их взгляд, столь серьезное отступление от академических канонов могло спровоцировать простое копирование реальности, которое привело бы к господству фотографов и формовщиков, и риск впасть в изображение уродливого и тривиального. Эти сомнения частично были разрешены сторонниками реализма, которые заявляли о том, что «искусство должно быть неожиданностью, вызванной натурой в ее обычные и аномальные моменты, с ее более или менее странным воздействием» (здесь очевидно изучение Помпей и Геркуланума) и что «красиво — то, что истинно» [3, р. 28, 29].

Третья Национальная выставка 1877 года в Неаполе окончательно подтвердила консолидированный новаторский характер неаполитанской скульптурной школы, хотя в русле реализма творили также мастера из других регионов Италии. Так, еще в 1850-х годах В. Вела (1822–1891), работавший в Милане и Турине, завоевал признание как в Италии, так и вне ее, когда критики высоко оценили его «Спартака», сочетающего реалистическое изображение с метафоричностью идеи (олицетворение сбрасывающей с себя путы Италии накануне объединения). На Всемирной выставке в Париже 1867 года его «Умиравший Наполеон» также вызвал особый интерес на контрасте с памятником Рюда «Наполеон, пробуждающийся к бессмертию» (1845–47): французские критики

усмотрели в статуе Велы, представлявшей императора изможденным человеком, всматривающимся в свое прошлое, «изумительный и опасный реализм» [4, р. 165], где нет места героизации и мифологизации смерти, как у Рюда. Но, несмотря на то, что реализм был распространен во всех регионах Италии, пожалуй, не будет преувеличением сказать, что именно в неаполитанской школе последней трети XIX столетия он имел более острый, чистый вариант.

Один из критиков, подводя итог увиденному на выставке в Неаполе, отметил три работы, которые отражали основные направления итальянской скульптуры на излете 1870-х годов: «Джотто-ученик» Сальвино Сальвини из Ливорно представляла неоклассику, «Опимиа» флорентийца Эмилио Франчески, осевшего в Неаполе, — романтизм, а «Приближение бури» неаполитанца Раффаэле Беллиацци — веризм [3, р. 29]. Другой знаток искусства К.Бойто выделял ломбардскую скульптуру за «изобретательность и трудолюбие», за исполнение «с тонким ощущением естественности» [5, р. 406]. Римские мастера, на его взгляд, следовали великому примеру античного и современного искусства, т.е. воплощали в своих работах «дух классицизма» или «искали монументальность Бернини или Борромини» [5, р. 407] (Этторе Феррари, Эрколе Роза). Однако главным событием на этой выставке стали работы неаполитанцев Джованн Баттиста Амендолы (1848–1887), Акилле д'Орси (1845–1929) и Рафаэле Беллиацци (1835–1917). Первых критика осудила за изображение brutального доисторического мужлана («Каин и его жена») и изнеженных до безобразия, развращенных бездельем древнеримских приживал («Паразиты»), последним восторгалась за естественность каждой детали в скульптурном образе заснувшего маленького пастуха («Отдых»), отсылающем к эллинистической скульптуре (ср., например, с «Фавном Барберини»). Тот же Бойто, очень тонкий и проницательный критик, сразу понял новизну крайнего натурализма Амендолы и д'Орси, уникальную в Италии. Восхитившись «Паразитами» д'Орси, он увидел, что тот нашел новое направление, путь «новой красоты в естественном безобразии» [5, р. 412]. Произведение скульптора, которого назовут «поэтом безобразного», воплощало свежую идею, основанную, главным образом, на свободе мысли и выражения.

Амендола создавал своего «Каина», не только вдохновившись примером своего друга д'Орси, но и следуя идеям позитивизма и материализма, которые обсуждались в интеллектуальных кругах, наряду



Рисунок 4. Ф.Чифарьелло. Факир (деталь). 1895. Окрашенная терракота. Музей Сан-Мартино, Неаполь



Рисунок 5. А.Д'Орси. Паразиты. 1877. Тонированный гипс. Музей Каподимонте, Неаполь

с реализмом, натурализмом, дарвинизмом. Таким образом, здесь наглядно воплотилась позиция известного итальянского философа и литературного критика Ф. Де Санктиса, согласно которой искусство должно быть зеркалом окружающей реальности, моральной и социальной ответственностью. Пренебрегая эстетическими идеалами, созерцательностью, оно должно выражать живое познание реальности. Следовательно, и средства художественного выражения должны стать естественными, чтобы рассказать или описать реальный сюжет. О том, что произведение Амендолы оказалось заметной вехой в итальянской скульптуре, говорит повторяемость этого образа в работах других скульпторов, например, в «Каине» ломбардца Риккардо Рипамонти и «Пьяном Илоте» Акилле Альберти (1886).

Следующим логическим шагом стало воплощение той самой социальной ответственности, о которой говорил Де Санктис. На четвертой Национальной выставке в Турине в 1880 году снова в центре внимания был д'Орси с композицией «Proximus tuus» («Ближний твой»), еще более новаторской, более «безобразной», но полностью соответствовавшей реальности. Композиция отсылает к картине Бастьен-Лепаж «Сенокос» 1877 года, которую скульптор видел год спустя на парижском Салоне, и таким образом имеет прямую связь с живописью французских реалистов. То, что не успели или не смогли вслед за художниками сделать французские скульпторы [6], совершил д'Орси: перенес остросоциальную тему в скульптуру, столь реалистично показав беды рабочего



Рисунок 6. Р.Беллиацци. Приближение бури. 1879. Мрамор. Музей Каподимонте, Неаполь

Рисунок 7. Р.Беллиацци. Отдых (деталь). 1875. Терракота. Пинакотека провинции Бари

Рисунок.8.А.Д'Орси.Proximustuus.1880.Бронза.Национальнаягалереясовременногоискусства, Рим

класса. Миланский критик Примо Леви, говоря об этом произведении, отмечал, что «Proximus tuus» открыл ... другую тему, обеспечив [автору] нетленную славу новатора» [3, р. 36], тему, которая будет подхвачена другими итальянскими школами и просуществует до самого конца столетия: В.Вела «Жертвы труда», горельеф 1883 года, Энрико Бутти «Шахтер» 1887, Антонио Карминати «Ночная работа» 1891 и др.

В последующие десятилетия неаполитанские мастера, работая в русле реализма, начинают заимствовать приемы других художественных направлений (символизма, декоративизма стиля либерти), но при определенном успехе на местном уровне уже не демонстрируют той исключительности, которая была очевидна в 1870-х годах.

В то время, когда достижения южной школы скульптуры достигли своего зенита, на севере начало вызревать малочисленное, по сравнению с мастерами-реалистами, ядро художников, которые, тем не менее, окажутся заметной движущей силой, заложив основы искусства нового века.

Милан, наряду с Туринном, был технически и экономически, пожалуй, наиболее развитым городом, славился своим либеральным отношением к самым разным направлениям в политике и искусстве, ассоциировался с современным мышлением и прогрессивными изменениями. Формированию такого образа способствовала тесная интеграция региона с европейскими странами, выражавшаяся не только в



Рисунок 9. Д.Гранди. Молодой Бетховен. Ок. 1873–1874. Бронза. Городской музей, Турин

Рисунок 10. Д.Гранди. Плющ. Ок. 1878–1879. Бронза. Галерея современного искусства, Милан

развитом железнодорожном сообщении, но и в усвоении новейших мировых тенденций — от градостроительных идей до «чувствительности к изменениям и общественным противоречиям того времени» [7, р. 13]. Неудивительно поэтому, что ломбардское искусство соединило в себе пленэризм барбизонцев и леонардовское sfumato, эксперименты с цветовыми эффектами флорентийских маккьяйоли и нон-финито современных художников, работавших в Милане (Джованни Карновали, Федерико Фаруффини), экспрессию барокко, реализм и романтизм. Последний, подчас перетекавший в своеобразный сентиментализм, был особенно укоренен в Милане в силу так называемой революции Айеца и общих протестных настроений сначала против австрийского господства, потом против несбывшихся надежд Рисорджименто. К этому следует добавить также влияние немецких романтиков в лице Р.Вагнера, чье искусство живо обсуждалось в итальянской прессе с конца 1850-х годов и чья идея о совокупном произведении искусства (Gesamtkunstwerk) оказалась созвучной позиции итальянского патриота и философа Джузеппе Мадзини.

В 1860-е годы в Милане возникло протестное по своей сути художественное объединение, получившее название «скапильятура» (дословно — «растрепанные») [8], которое состояло из представителей артистической богемы и ставило себе цель создания «искусства будущего» (l'arte dell'avvenire), объединяющее в одно целое все виды изо-



Рисунок 11. М.Россо. Букмекер. 1902–1903. Бронза. Галерея современного искусства, Милан

Рисунок 12. П.Трубецкой. Материнство, или Материнские объятия. 1898. Тонированный гипс. Музей пейзажа, Вербания-Палланца

Рисунок 13. Л.Бистольфи. «Сон». Надгробие Эрминии Кайрати Фогт. 1897–1900. Мрамор. Монументальное кладбище Милана

бразительных искусств, музыку, поэзию и служащее эстетическому, социальному, политическому обновлению Италии. В основе эстетики скапильяти лежало не столько объективное отражение реальности, сколько эмоциональный отклик художника на конкретную данность, непосредственность своего впечатления. Стремление к синестезии на фоне не документально точного, как в Неаполе, отношения к действительности, а индивидуального переживания момента привело к появлению импрессионизма в скульптуре, что имело огромное значение для становления пластики XX столетия.

«Прародителем» этого направления стал Джузеппе Гранди (1843–1894), ученик реалистов В.Веллы и О.Табаки и один из столпов скапильятуры. Работая в тесном контакте с двумя ведущими живописцами-скапильяти Даниэле Ранцони и Транквилло Кремоной, Гранди адаптировал к пластике их манеру, очень близкую импрессионистской, что проявилось уже в «Маршале Нее» (ок. 1874–1875), «Плакальщице» (ок. 1875) и «Юном Бетховене» (1874). При сравнении последней работы с портретом Д.Верди, созданным В.Джемито годом ранее, становится очевидной разница концепций в построении художественного образа. У неаполитанского скульптора это обстоятельный рассказ о человеке, где каждая черта лица, каждая морщина говорит о характере му-



Рисунок 14. Р.Бугатти. Павиан. 1910. Бронза. Музей изобразительных искусств Сан-Франциско
Рисунок 15. Р.Бугатти. Четыре коровы. 1901. Бронза. Государственная национальная галерея, Берлин

зыканта. Миланского мастера интересует, прежде всего, сиюминутное настроение, творческий порыв, что подчеркивается композиционно и через «рваный» силуэт. Если Джемито стремится к оптическому правдоподобию, то Гранди, напротив, нужна динамика и слияние фигуры с пространством. В более поздней работе «Плющ» (1878–79), не лишенной романтических реминисценций, скульптор, подобно друзьям живописцам, дробит монотонность поверхности разной интенсивности складками и грубой проработкой открытых участков тела, напоминающей пастозные мазки живописцев. Позы персонажей имеют мало общего с академической традицией и отражают непосредственность акта визуального восприятия. Таким образом, Гранди первым и задолго до квазиимпрессионистических работ Родена попытался воплотить в скульптуре основной принцип импрессионизма — мгновенное впечатление, фиксацию подвижного, существующего в световоздушной атмосфере образа.

Однако снискав успех своими монументальными работами (памятник Чезаре Беккария, о котором К.Бойто говорил, что он «вылеплен кистью Тьеполо» [5, р. 266], и особенно памятник Пяти дням), в своей станковой пластике и имеющих самостоятельное значение боццетти Гранди, похоже, остался локальным явлением, поскольку эти по-настоящему новаторские произведения не фигурируют в каталогах значимых национальных и тем более международных выставок. Кроме того, упомянутые новации не стали программными в творчестве мастера, балансировавшего между классицизмом, реализмом и романтизмом. Эстетика импрессионизма — от философско-мировоззренческих принципов

до их художественного воплощения – в той или иной мере проявится в работах последователей и учеников Гранди: Медардо Россо (1858–1928), Паоло Трубецкого (1866–1938), Эрнесто Баццаро (1859–1937), Леонардо Бистольфи (1859–1933), Рембрандта Бугатти (1884–1916) и других.

Именно Россо и Трубецкой выведут импрессионизм на международный уровень. Оба покажут свои первые работы уже на Всемирной выставке 1889 года и практически сразу станут экспонентами всех главных международных (в частности, Венецианских биеннале) и европейских художественных смотров (Всемирных выставок, Салонов и проч.). При этом, исходя из одной и той же концепции художественного видения, где впечатление является доминирующим понятием, оба скульптора представляют два отличных варианта импрессионизма. Если для Трубецкого главной целью изображения остается человек в световоздушной среде, то для Россо, по меньшей мере, в его ранних работах, важнее передача воздействия среды на человека. Значение этих мастеров проявится не только в том, что они будут приняты европейским художественным рынком (помимо участия в выставках, оба в разное время проживут несколько лет во Франции), но и в том влиянии, которое окажут на современников: Россо — на Родена, Трубецкой — на целый ряд российских и зарубежных скульпторов.

Для многих мастеров, воспринявших импрессионизм, он окажется этапом в их творчестве и под воздействием ар-нуво в первые годы XX столетия в той или иной степени приобретет признаки декоративизма, салонного искусства (Трубецкой, Баццаро), символизма (Бистольфи, Россо), а затем скорость впечатлений, динамика импрессионистического образа будут возведены в культ итальянскими футуристами.

Таким образом, Милан являл собою своеобразную антитезу Неаполю. При том, что их художественно-эстетические платформы пересекались в опорных пунктах (внимательное отношение к природе, изучение новейших достижений итальянских и европейских мастеров), они, в силу своей геополитической, исторической, художественной традиции, воплощали разные векторы. Неаполитанцы твердо стояли на земле (симптоматично, что местные скульпторы очень любят терракото, довольно редко используемую на севере), жили текущим моментом, решали насущные проблемы; их восприятие было тактильно, материально, полихромно, нарративно, поскольку в центре их искусства стоял человек и история его жизни. Прогрессивный Милан в поисках нового

был устремлен в будущее, конструировал его, воспринимал мир визуально, эмоционально, образно. Скульпторы Неаполя в своем стремлении к реалистической, натуралистической подаче образа разрушили канонические идеалы классицизма, «санкционировав» более смелые эксперименты с формой, на которые отважились миланские мастера. При некотором обобщении дихотомии «содержание-форма», «ratio-emotio», «настоящее-будущее», образуемые двумя школами, позволили нам рассматривать Неаполь и Милан, юг и север, не просто как важные и влиятельные художественные столицы, но и как условные полюсы итальянского мировидения, мироощущения, которые, сливаясь и взаимодействуя, обогатили и разнообразили итальянскую пластику, а также европейское искусство второй половины XIX — начала XX века.

Примечания:

1. *Lamarre C.-Roux A.* Цит. по: *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento / a cura di Isabella Valente: catalogo.* Castellamare di Stabia: Nicola Longobardi, 2014. 600 p.

2. *Bietoletti S., Dantini M.* *L'Ottocento italiano. La storia, gli artisti, le opere.* Firenze: Giunti, 2002. 383 p.

3. *Il Bello o il Vero.* Op. cit.

4. *Grandesso S.* *Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionale // L'Ottocento in Italia: le arti sorelle. Il realismo 1849–1870 / a cura di C. Sisi.* Milano: Electa, 2007. P. 147–173.

5. *Boito C.* *Scultura e pittura d'oggi.* Torino: Bocca, 1877. 420 p.

6. Ни Далу, ни Шарпентье не достигнут убедительности. М.Раймс видит причину в том, что они «использовали слишком много символов», были описательны, показывали сам трудовой процесс; итальянцы же, по его мнению, «слишком реалистичны, слишком виртуозны в показе драмы, что снижает силу воздействия» (*Rheims M.* *19th Century Sculpture.* NY: Harry N. Abrams, 1977. P. 182), но они акцентировали внимание на человеческой трагедии и потому, на наш взгляд, вызывают больший эмоциональный отклик.

7. *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. 13–24.

8. Подробнее см. *Седова Т.И.* Миланская скапильятура: к вопросу о межнациональных культурных связях // *Вестник РГГУ «Философия. Социология. Искусствоведение».* 2015. № 1. С. 64–72.