

ИДЕЯ СОВРЕМЕННОСТИ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВВ.

© 2016 г. А. В. Голубцова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 15 июля 2016 г.

Аннотация: В статье анализируются различные концепции современности в итальянской литературе рубежа веков. Современность рассматривается как ключевая категория литературного процесса, в ее трактовках раскрываются основные философские, исторические, эстетические воззрения отдельных авторов и целых направлений. На рубеже веков современность может пониматься как конкретная историческая эпоха после объединения Италии или же как достижимый или недоступный эстетический идеал. Современность как исторический период связывается с разочарованием и осознанием отсталости и «провинциальности» страны и общества. У скапильяти социокритическая установка выражается в романтическом по сути конфликте личности и социума, у веристов — в трагическом столкновении традиционного крестьянского мира с разрушающей его современностью. В русле той же социокритической традиции находится Л. Пиранделло. Одной из сторон современного мировосприятия является ощущение усталости и упадка: у Г. Д'Аннунцио оно приобретает форму декадентского эстетизма, у «сумеречников» реализуется в идее повседневности, подменяющей собой современность, у Пиранделло выражается в состоянии потерянности, характерном для современного человека. В эстетическом смысле современность в Италии начинается как борьба с романтизмом, однако уже здесь проявляется проблемный характер этого понятия: Дж. Кардуччи и скапильяти, отказываясь от итальянского романтизма, обращаются к романтизму европейскому, пытаясь таким образом преодолеть культурное отставание Италии. Верист Л. Капуана разрабатывает позитивистский идеал современной литературы, но впоследствии отказывается от него. Д'Аннунцио видит идеал современного искусства в восстановлении культурной преемственности. Футуристы, напротив, понимают современность как разрыв с традицией. Но в конечном счете все эстетические трактовки современности в Италии рубежа веков сводятся к одной интенции: преодолению отсталости и изоляции Италии, возвращению ее в русле общеевропейского культурного процесса.

Ключевые слова: современность, прогресс, романтизм, Дж. Кардуччи, скапильятура, веризм, Д'Аннунцио, сумеречники, Пиранделло, футуризм.

Информация об авторе: Анастасия Викторовна Голубцова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник; Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: ana1294@yandex.ru

THE IDEA OF MODERNITY IN ITALIAN LITERATURE AT THE TURN OF THE 19th AND 20th CENTURIES

Anastasia V. Golubtsova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: July 15, 2016

Abstract: The article analyzes various concepts of modernity in Italian literature at the turn of the 19th and 20th centuries. Modernity is considered a key category of the literary process of the period: different views of modernity reveal philosophical, historical, and aesthetic ideas of the major authors and literary currents. The term modernity in its relation to Italy at the turn of the 19th and 20th centuries may be understood in two different ways: as a specific time period after the unification of Italy and as an aesthetic ideal, both reachable and unreachable. Modernity as a historical period is inseparable from the sense of disappointment and awareness of Italian backwardness and provincialism. The Scapigliati manifest their socio-critical position as a Romantic conflict between individual and society, Verism represents the same idea as a tragic clash of traditional peasant world and modernity that is destroying it. Luigi Pirandello belongs to the same socio-critical tradition. The sense of weariness and decadence is one of the aspects of modern worldview: Gabriele D'Annunzio expresses it in the form of decadent aestheticism; the Crepusculars reject modernity and replace it with the idea of everyday life; Luigi Pirandello puts a special emphasis on the state of perplexity and confusion experienced by a modern man. From the aesthetic point of view, modernity in Italy begins as a struggle against Romanticism; however, here we encounter the controversial nature of the concept again. Giosue Carducci and the Scapigliati reject Italian Romanticism but turn to European Romanticism trying to overcome Italian cultural backwardness. A Verist writer Luigi Capuana elaborates a positivist ideal of modern literature and yet abandons it later. D'Annunzio sees the ideal of modern art in restoring cultural continuity. Futurists, on the contrary, understand modernity as breaking with tradition. Thus, all aesthetic interpretations of modernity in Italy focus on one intention – to overcome Italian backwardness and isolation and make Italy part of European culture again.

Keywords: modernity, progress, Romanticism, Giosue Carducci, Scapigliatura, Verism, Gabriele D'Annunzio, the Crepusculars, Luigi Pirandello, Futurism.

Information about the author: Anastasia V. Golubtsova, PhD, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: ana1294@yandex.ru

В 60-х гг. XIX в. в истории Италии началась новая эпоха: в общих чертах завершилось Рисорджименто, и большая часть итальянских территорий вошла в состав единого государства. В 1861 г. возникло новое Итальянское королевство во главе с Виктором-Эммануилом II из Савойской династии (хотя окончательное объединение состоялось только спустя десять лет, с присоединением Венето и Рима). Объединение Италии обернулось для многих его участни-

ков тяжким разочарованием. Надежды на радикальное обновление страны не оправдались: проведя первую половину XIX в. в борьбе за независимость, Италия вошла в новый период своей истории государством отсталым как в политическом и экономическом, так и в культурном отношении. Задачей итальянских интеллектуалов надолго стало преодоление этой отсталости и приобщение Италии к последним тенденциям европейской культуры. Но, как бы то ни было, завершение Рисорджименто становится для Италии тем рубежом, за которым начинается эпоха современности — «tempo moderno».

1860-е гг. являются ключевыми и в истории итальянской литературы: именно в этот период формируются те ориентиры, которые будут определять ее развитие вплоть до начала XX в. Итальянская литература второй половины XIX в. развивается под знаком преодоления романтизма, и эта тенденция находит свое выражение в творчестве первого крупного итальянского поэта современности — Дж. Кардуччи (1835–1907). Начиная с самых первых поэтических опытов, Кардуччи осознает себя как классициста и борца с романтической сентиментальностью. Программный антиромантизм Кардуччи тесно связан с его восприятием современности. В юношеских патриотических стихах, посвященных объединению страны, поэт прославляет приход нового времени и «новую Италию» [8, р. 237]¹, но с течением времени восприятие современности проблематизируется: политическое обновление не приводит к обновлению культурному и эстетическому. В труде, посвященном поэту-просветителю Дж. Парини, Кардуччи пишет: «Нам, современным (moderni) итальянцам, после помрачения ума, случившегося за время унижений последних трех веков, нужно <...> снять шоры с глаз созерцающей души <...> Не будем льстить себе, дорогие соотечественники и современники; мы родились уродливыми, лживыми и несчастными» [9, р. 244]. Борьба с романтизмом и классицистское возрождение принципов античной поэтики становятся для Кардуччи инструментом преодоления культурной отсталости современной ему Италии [7, р. 436–437].

Однако если поздний Кардуччи, размышляя о современности в связи с культурной ситуацией в Италии, трактует это понятие в критическом ключе, то в раннем творчестве поэта видение современности оказывается более масштабным и в целом положительным. Знаковым в этом отношении представляется его знаменитый «Гимн Сатане» (*A Satana*, 1863), в котором поэт прославляет Сатану как олицетворение разума, свободы и прогресса. Символом прогресса и современности становится поезд — мчащееся по земле «прекрасное

¹ «Плебисцит», 1859.

и ужасное чудовище», неостановимая огненная колесница Сатаны. В поздних стихотворениях Кардуччи образ радикально меняется: в элегии «На станции осенним утром» (*Alla stazione in una mattina d'autunno*, 1875) поезд — это по-прежнему чудовище (*mostro*), но на этот раз — уже не «прекрасное», а «жестокое» (*empio*), мрачное, угрожающее. Чуть позже именно эту трактовку образа поезда — и соответствующее понимание современности — воспримут и по-своему переосмыслят писатели-веристы.

Авторитет Кардуччи во второй половине XIX в. столь велик, что молодые писатели не могут избежать его влияния: новые литературные группы и направления вынуждены высказывать свое отношение к Кардуччи и отчасти — вольно или невольно — определять себя через него. Не становится исключением и группа молодых писателей, получивших название «скапильяти» и провозгласивших решительный разрыв как с традицией первой половины XIX в., так и с программным классицизмом Кардуччи. Скапильяти ощущают себя «опередившими свое время» [2, р. 6], и потому одной из основных тем их творчества становится неприятие современности (исторического периода, в который вошла Италия после завершения Рисорджименто), современной социальной и культурной ситуации, современной литературы, продолжающей ориентироваться на устаревшую романтическую поэтику первой половины XIX в. Однако, ориентируясь на поэтику Ш. Бодлера и французских символистов, скапильяти одновременно привносят в итальянскую литературу черты немецкого и английского романтизма, в свое время отвергнутые патриотической литературой эпохи Рисорджименто, — интерес к фантастическому, мистическому, жуткому. По меткому выражению Р. Карнеро, «скапильяти мечтает об искусстве будущего, но на самом деле обращается к искусству прошлого» [10]. Если современность как исторический период у «растрепанных» традиционно начинается с завершением Рисорджименто, то в эстетическом плане она превращается в нечто неуловимое, в вечно ускользающий момент между прошлым и будущим. Скапильяти отвергают современную, т. е. сложившуюся после объединения Италии, реальность, презирают буржуазное общество и культуру. В этом ощущении собственной инаковости и, как следствие, несовременности скапильяти в определенной степени предвосхищает итальянский декаданс.

Провозглашая неприязнь к современности в историческом смысле — как лицемерной, приземленной и испорченной современной эпохе, — скапильяти в своем стремлении к обновлению подспудно утверждает новый идеал современности как возрождения, преодоления отсталости и фальши. Главным инструментом борьбы

с устаревшими социальными устоями и фальшивыми чувствами, а также с предшествующей литературной традицией становится безумие (*razzia*), которое превращается в примету подлинно современного человека — прежде всего, «растрепанного» художника. Не случайно в романе «Скапильтура и 6 февраля» К. Арриги характеризует себя и своих единомышленников как «истинный пандемониум нашего века, воплощение безумия вне стен сумасшедшего дома, вместилище беспорядка, непредсказуемости, бунтарского духа и противостояния любому установленному порядку» [2, р. 6]. В этом контексте само название «скапильтура» обретает новое звучание: растрепанные волосы выступают не просто как протест против буржуазной благопристойности, но и как общепринятый знак безумия².

Безумие как примета времени становится в 60-е гг. XIX в. «общим местом» не только литературы, но и культуры в целом. Показательно, что именно в этот период, в 1864 г., выходит первая редакция книги Ч. Ломброзо «Гениальность и помешательство» (*Genio e follia*). Исследователь в позитивистском духе анализирует феномен гениальности и трактует его как «одну из тератологических (уродливых) форм человеческого ума, одну из разновидностей сумасшествия» [1, с. 17]. Поскольку он аргументирует свой тезис ссылками на обширный исторический материал, немалая доля достижений человеческой цивилизации от античности до наших дней оказывается порождением патологического сознания. Однако, несмотря на широту исторической перспективы, безумие в работе Ломброзо (возможно, бессознательно) предстает как характерная черта именно современной эпохи: этому впечатлению способствуют многочисленные примеры психических расстройств из собственного врачебного опыта автора, пространные перечисления «безумных гениев» среди его современников, а также постоянные упоминания современной эпохи, того, что происходит «на наших глазах»: «Если после стольких примеров, взятых из современной нам жизни³ и в среде различных наций, найдутся люди, еще сомневающиеся в том, что гениальность может проявляться одновременно с умопомешательством, то они докажут этим только одно из двух — или свою слепоту, или свое упрямство» [1, с. 128]. Исследователь особо отмечает патологический характер современного искусства: «Исследование характера артистических наклонностей у сумасшедших,

² Еще Чезаре Рипа в барочном трактате «Иконология» (*Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, 1593) указывает растрепанные волосы в качестве атрибута Раздора (*Discordia*), Неистовства (*Furore*), Зависти (*Invidia*), Скорби (*Pianto*), Страдания (*Tribolazione*), Печали (*Tristezza*) и т. д.

³ В оригинале — «на наших глазах» (*sotto i nostri occhi*).

может быть, принесет пользу <...> также и для самой эстетики <...>, доказав ей, что злоупотребление символами, изобилие мелочных подробностей, <...> противоестественное преобладание одного какого-нибудь цвета (недостаток, свойственный многим нашим художникам) принадлежат уже к патологическим явлениям в области искусства» [1, с. 360], и т. д. Исходя из иных идейных предпосылок, чем скапильятура, Ломброзо приходит к сходным выводам: в его интерпретации современный художник почти неизбежно является безумцем. Более того, в нескончаемом перечислении безумцев и безумств сама современная действительность словно бы приобретает патологический, искаженный характер.

Труд Ломброзо сыграл заметную роль в распространении позитивизма в Италии и, как следствие, стал знаковым произведением для такого крупного направления итальянской литературы, как веризм. В 70-х гг. XIX в. веристы применяют принципы позитивизма к литературе, парадоксальным образом сочетая строгую научность метода со стремлением творить подлинное и новое искусство. Эссе Л. Капуаны «Ради искусства» (*Per l'arte*, 1885), которое считается своеобразным манифестом веризма, буквально пестрит упоминаниями современности: веристы видят свою заслугу в радикальном обновлении тематики, языка и самого подхода к литературе, противопоставляя себя как романтизму, так и классицизму. Итальянских романтиков Л. Капуана упрекает в том, что, увлекшись политической борьбой, они забывают об искусстве [6, р. 128]. С неприкрытой иронией он отзывается и о Кардуччи, хотя и признает его выдающуюся роль в деле обновления итальянской словесности [6, р. 132]. Вслед за скапильятурой веристы воспринимают современность как историческую эпоху, начавшуюся после объединения Италии, но, если для «растрепанных» этот период связывается с отсталостью и застоєм, веристы видят в современности триумф позитивистской науки, технический прогресс, ускорение и быстрое изменение жизни. Современность для них прочно ассоциируется с позитивизмом. Капуана называет себя и своих коллег «современными» (*moderni*) писателями в противовес «древним» (*gli antichi*) — классикам прошлого, великим, но не соответствующим условиям современной действительности. Веристы, как большинство итальянских интеллектуалов второй половины XIX в., осознают культурную отсталость своей страны и предлагают собственную позитивистскую программу ее преодоления: «современный романист работает точно так же, как современный ученый» [6, р. 144]. Однако уже в 90-х гг. XIX в. Капуана отходит от однозначно позитивной трактовки современности. В сборнике эссе «Современные «измы»» (*Gli ismi contemporanei*, 1898 г.) он с иронией отзывается

о философско-эстетических принципах и течениях современности: «Великие философские и научные устремления превращаются в притворство <...>, если они не способны создавать живых людей (creare persone vive). Елена, Андромаха и Навсикая до скончания века будут давать больше пищи для размышлений и обсуждений, чем любой из наших современных символов» [5, р. 32]. Наряду с такими «измами», как идеализм, символизм, космополитизм и психологизм, развенчанию подвергаются позитивизм и натурализм — некогда главные ориентиры итальянских веристов. Первые теоретические манифесты веризма наделяют понятие современности оценочным смыслом: современность прославляется как близкий к своему воплощению идеал — обновление, связанное с развитием и распространением позитивной науки. В поздних работах Капуаны современность в основном трактуется как чисто временная категория — как вечно ускользящее, неуловимое «сейчас»: не случайно в заглавии сборника его эссе используется слово «contemporaneo», практически лишенное, в отличие от термина «moderno», оценочных коннотаций. На смену динамизму и быстрому развитию, входящим в семантическое поле «modernità», приходит изменчивость и мимолетность, связанная с понятием «contemporaneità».

В художественных текстах итальянского веризма современность трактуется как вполне определенная историческая эпоха, и ее восприятие также оказывается далеко не однозначным. Веризм нередко считают вариантом французского натурализма, однако, несмотря на идеологическую и методологическую общность, между двумя течениями прослеживаются существенные мировоззренческие различия. Понимание литературы как инструмента научного познания, предложенное натуралистами, родилось из позитивистской веры в социальный прогресс. Эта идея оказывается чужда итальянским веристам, избравшим в качестве объекта художественного осмысления не динамичную городскую среду, а застывший, существующий в циклическом времени мир крестьянства. Ключевой представитель веризма, Дж. Верга, перенимает «современный», т. е. позитивистский творческий метод, однако в художественной реальности его произведений современность лишается позитивистского ореола. В романе «Семья Малаволья» (*I Malavoglia*, 1881), посвященном истории сицилийской крестьянской семьи, исторические потрясения и стремление героев изменить свою жизнь и социальное положение становятся причиной их разорения и гибели. Не случайно крах семьи Малаволья начинается именно с объединения Италии: стремительно меняющаяся современность вторгается в замкнутый мир сицилийской деревни, столкновение с современностью уничтожает традиционный мир с его укладом и ценностями.

Символом современности становится для Верги железная дорога. Герой новеллы «Малярия» (*Malaria*) из сборника «Сельские новеллы» (*Novelle rusticane*, 1883), трактирщик, разоряется из-за проложенной неподалеку железной дороги; в новеллах цикла «По дорогам» (*Per le vie*, 1883) поезда перемещают людей в чуждую им реальность, приносят горе, расставание и даже смерть, как в новелле «Последний день» (*L'ultima giornata*), где работник, приехавший с юга и не сумевший найти работу в Милане, в отчаянии бросается под колеса поезда. Современность и традиция существуют словно в параллельных, чуждых друг другу мирах: «Два раза в день проезжал длинный ряд вагонов, набитых людьми; веселые компании охотников, рассыпавшиеся по равнине; <...> красивые дамы, чьи закутанные вуалями головы виднелись в окнах <...>. Казалось, что это проносится осколок города с его освещенными улицами и сияющими витринами. Потом поезд терялся в вечернем тумане» [21, р. 206]. Прогресс, олицетворением которого становится поезд, проносящийся по Сицилии, оказывается исключительно внешним: столкновение с современностью не приводит к развитию и модернизации крестьянского мира, а лишь понемногу, исподволь разрушает его. Знаком противоестественности устройства современной жизни, как деревенской, так и городской, становится безумие в форме странного, неразумного поведения, которое выступает как реакция на трагическое столкновение с действительностью. В новелле «Весна» из сборника «Весна и другие рассказы» (*Primavera e altri racconti*, 1877) «безумствами» (*follie*) и «сумасшедшими тратами» (*pazze spese*) Верга называет праздничные развлечения бедной влюбленной пары, неспособной противостоять искушениям большого города, в «Семье Малаволья» сходит с ума после гибели сына старуха Локка⁴ — так «безумная» современная реальность вторгается в традиционный крестьянский мир.

Свой, в известном смысле противоположный веристскому взгляд на современность вырабатывает Г. Д'Аннунцио (1863–1938). Самый яркий представитель итальянского декаданса воспринимает современность прежде всего как эстетическую категорию, полностью изолированную от каких-либо социальных коннотаций. В письме другу, художнику Ф. П. Микетти, которое послужило вступлением к роману «Триумф смерти» (*Trionfo della morte*, 1894), он пишет: «Создать в Италии современную повествовательную и описательную прозу: вот мое самое прочное стремление. Большинство наших писателей использует для своих нужд всего несколько сотен обычных слов <...> А ведь наш язык — это радость и сила для усердного мастера, который знает его, проникает в него и выс-

⁴ На сицилийском диалекте — «дурочка».

вобождает сокровища, накопленные веками» [14]. Таким образом, вновь поднимая тему культурной отсталости Италии, Д'Аннунцио рассматривает современность как нечто внешнее по отношению к итальянской культуре, как эстетический образец, который только предстоит воплотить на национальной почве. Одной из важных особенностей современной литературы для Д'Аннунцио является психологизм, понятый как стремление изобразить внутреннюю жизнь во всем ее богатстве и разнообразии. В поисках образцов тонкого психологизма Д'Аннунцио предлагает современным авторам обратиться к раннехристианским богословам и проповедникам, а среди величайших мастеров слова называет античных авторов и Боккаччо как «короля нового языка» [14]. Эти идеи воплощают и герои его романов, чья точка зрения близка к взглядам самого Д'Аннунцио. Поэт Андреа из романа «Наслаждение» (*Il piacere*, 1888) намеревается «писать лирику подлинно современную по содержанию, но наделенную старинным изяществом» [13, р. 160], герой «Огня» (*Il fuoco*, 1900) пишет трагедию, проникнутую античным духом, но при этом подчеркивает современный характер своего творения («появление древней Мойры в моей современной (*moderna*) трагедии» [12]). Д'Аннунцио, как и его герои, ставит перед собой задачу создания *современного* поэтического языка и (под влиянием Ницше) видит эстетический идеал современности в возрождении принципов и духа античной поэтики. В отличие от скапильяти, которые, провозглашая необходимость культурного обновления, вероятно, неосознанно обращались к романтической традиции, Д'Аннунцио вполне сознательно стремится к восстановлению утраченной культурной преемственности — именно в этом, а не в радикальном разрыве с традицией, заключается для него подлинная современность, творцом которой он себя ощущает.

Однако в своей программе создания новой итальянской прозы Д'Аннунцио обращается не только к традиции, но и к современной психологической науке: «Именно психологи — поскольку, как представляется, новые итальянские романисты склоняются к этой науке — для описания исследований внутреннего мира располагают невероятно богатым словарем, способным с графической точностью запечатлеть на одной странице самые слабые и мимолетные движения чувства» [14]. И сам Д'Аннунцио стремится изображать внутренний мир героев исходя не из жесткой логики сюжета, а из естественного, «органического» функционирования психики: соединяя эстетизм с позитивизмом, он пытается создать идеальную современную прозу, в которой «научная точность сочетается с очарованием грез» [14].

Внимание к психологическому анализу как необходимому элементу современной литературы естественным образом заставляет автора обратиться к теме безумия. Если у скапильяти и веристов психическая патология, как правило, изображается «извне», через слова и поступки героев, описание их склонностей и склада характера, то Д'Аннунцио пытается непосредственно отобразить внутренний мир героя, его мысли и скрытые движения души, которые не всегда поддаются логическому анализу. Внимание итальянского автора привлекают, как правило, благородные, творческие натуры, главной отличительной чертой которых является болезненная чувствительность и нервные расстройства — приступы «мании» и «раздраженные нервы» [12] (*nervi esasperati*) актрисы из романа «Огонь», «нервный недуг в форме эпилептических припадков» [14] у Ипполиты из «Триумфа смерти», и т. д. Балансирование на грани безумия, нервное расстройство и истощение выступают как неотъемлемая черта современной творческой личности, в бодлеровском духе противостоящей мелочному филистерскому обществу. Вероятно, к Бодлеру восходит и ощущение мимолетности жизни и эфемерности красоты, отличающее даннунцианского современного художника. В контексте эстетической программы Д'Аннунцио подобное мироощущение воспринимается как знак современности, непосредственно соотносящийся с концепциями Бодлера, который в своем знаменитом эссе определяет «*modernité*» как нечто «преходящее, мимолетное, случайное» [3, р. 69]. Единственную возможность остановить и увековечить уходящие мгновения дарит человеку искусство, позволяющее прикоснуться к вечному идеалу: «Он <Стелио> сумел заключить в себе самом неразрывный союз искусства и жизни <...> Он сумел увековечить в своем духе то таинственное состояние, из которого рождается произведение искусства, и таким образом вдруг превратить в идеальные сущности все мимолетные картины (*figure passeggiate*) своего непрочного существования (*esistenza volubile*)» [12].

Реакцией на литературную традицию XIX в. и на поэтику Д'Аннунцио как продолжателя этой традиции становится течение, получившее название «сумеречничества» (*serpuscolarismo*). Отвергая даннунцианский эстетизм, возвышенность стиля и роль поэта-пророка, сумеречники отказываются от глобальных тем, поэтому современность как историческая и культурная ситуация в их стихах сменяется повседневностью (банальные события и воспоминания, бытовые вещи, скромные дома и т. д.). У скапильяти, веристов или Д'Аннунцио современность оказывается неизменно связана с городом, сумеречники же отвергают урбанистическую образность, обращая свой взгляд к тихим сельским или пригородным пейзажам,

заброшенным садам, деревенским кладбищам, старым опустевшим домам. Такое решение выглядит как принципиальный отказ от осмысления современности; а когда понятие «moderno» все-таки возникает, оно оказывается проникнуто характерным «сумеречным» настроением усталости и грусти, как в стихотворении Г. Гоццано «История пятисот бабочек» (*Storia di cinquecento vanesse*) из цикла «Энтомологические послания» (*Epistole entomologiche*, 1914), где поэт незадолго до начала Первой мировой войны пишет об «усталом современном духе» («*lo stanco spirito moderno*»), единственным прибежищем которого становится созерцание природы и простых вещей («*poche forme prime*»)⁵. Образ хрупкой и недолговечной бабочки у Гоццано вновь явственно, хотя и менее прямолинейно, чем у Д'Аннунцио, отсылает к бодлеровской концепции эфемерной, ускользающей современности.

Л. Пиранделло (1867–1936) рассматривает отношение современности и искусства в духе интуитивистской философии Б. Кроче, который считает идею современности чуждой литературе и искусству⁶. В эссе «Юморизм» (1908) писатель, утверждая пагубность риторического подхода к литературе как к имитации закрепленных традицией образцов, вслед за Кроче говорит о необязательности и недопустимости применения временных критериев к литературе: «<Риторика> учила подражать тому, чему невозможно подражать: стилю, характеру, форме. Она не понимала, что форма должна быть не старой (*antica*), не современной (*moderna*), а уникальной, то есть присущей одному-единственному произведению искусства <...> Поэтому в искусстве не может и не должно существовать традиции» [20, p. 35].

Однако, отказывая понятию современности в теоретической значимости и подчеркивая его неприменимость в качестве эстетической категории, Пиранделло очень остро и даже трагически переживает современность как социально-культурную ситуацию рубежа веков. В раннем эссе «Искусство и сегодняшнее сознание» (1893) он выражает столь характерное для своего времени чувство смятения, утраты моральных ориентиров, потерянности в настоящем и неуверенности в будущем. В этом тревожном и даже несколько истерическом тексте современность предстает как царство безумия и вырождения (Пиранделло в своем эссе ссылается на

⁵ «Forse lo stanco spirito moderno / altro bene non ha che rifugiarsi / in poche forme prime, interrogando, / meditando, adorando» [15, p. 136].

⁶ «Стремиться к современности в искусстве означает стремиться к современности, а не к искусству; и, поскольку современное и новое можно получить только <...> механическим и промышленным способом, модернизирующая (*modernizzante*) литература — это в большой степени литература промышленная, или, во всяком случае, механическая» [11, p. 191].

идеи Ч. Ломброзо, М. Нордау и других психиатров рубежа веков), как тяжелое предчувствие великих потрясений: «Современное сознание напоминает мне дурной сон, в котором мимо проносятся то печальные, то угрожающие видения ночной битвы, отчаянной схватки <...> Я не разделяю спокойной уверенности отдельных невозмутимых людей. Что будет завтра? Несомненно, мы на пороге какого-то великого события» [18, р. 246]. Впоследствии то же трагическое восприятие современности, переведенное в более личностный, психологический план, отразится в новеллах, романах и пьесах, которые объединяет представление о кризисе и распаде человеческого «я», утрате себя в бесконечной смене навязываемых обществом «масок». Не в последнюю очередь это ощущение связано с образом большого города, в котором герои Пиранделло теряются среди «бессмысленной и бесцельной» суеты, оглушающего шума и «непрерывного кипения городской жизни» [19, р. 93]. Рядом с образом города у Пиранделло немедленно возникает еще одна примета современности — научно-технический прогресс, который воспринимается писателем в критическом ключе: «Что будет делать человек, когда машины будут все делать за него? Заметит ли он тогда, что так называемый прогресс не имеет ничего общего со счастьем?» [19, р. 93]. Однако альтернатива науке, которая предлагается в романе «Покойный Маттия Паскаль» (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) — модное среди современников Пиранделло увлечение эзотерикой и спиритизмом — тоже оказывается лишь очередной иллюзией и даже «родом безумия» [19, р. 101]. Безумие как таковое буквально пронизывает тексты Пиранделло, превращаясь в неизменного спутника его героев — естественное следствие утраты человеком собственного «я» при столкновении с тиранией социума. В универсальной перспективе вселенское безумие становится отражением трагического положения человечества в Новое время — после коперниканского переворота: «Мы находимся на невидимой юле <...>, на обезумевшей песчинке (*un granellino di sabbia impazzito*), которая вертится и вертится, не зная, зачем» [19, р. 7].

Размышления о современности и ее атрибутах становятся поводом не только для широких философских обобщений и исследования проблемы личности и социума, но и для попыток осмысления исторической судьбы Италии. В частности, в творчестве писателя возникает мотив Италии как страны-музея, страны-кладбища, живущей памятью о былой славе: «Рим мертв. <...> В плену грез о своем великом прошлом он и знать не хочет об этой жалкой жизни, которая кишит вокруг. Город с такой историей, как Рим, <...> не может стать современным городом, то есть таким же, как все остальные» [19, р. 106]. Здесь автор развивает ту же идею, которая берет свое начало

в представлении об отсталости страны, характерном для итальянских интеллектуалов рубежа веков, и трансформируется в образ музея/кладбища у футуристов. Однако у Пиранделло образ Италии, «застрявшей» в прошлом, полностью лишен оптимизма и надежды на обновление, наивысшим выражением которой впоследствии станут манифесты футуризма.

В творчестве итальянских футуристов идея современности естественным образом выходит на первый план. Футуризм восхищается урбанизацией, техническим прогрессом и динамизмом жизни, воспекает «новую красоту — красоту скорости» [16, р. 6], «многоцветные и многозвучные волны революций в современных столицах» [16, р. 7], и, кажется, воспринимает современность как уже наступившую реальность. Символами скорости и прогресса становятся автомобили и аэропланы, которые в этой роли приходят на смену поезду, к тому времени уже утратившему ореол новизны. Однако, осознавая, что современность не сводится к одному лишь научно-техническому прогрессу, футуристы замечают социальную и культурную отсталость западного мира и обманчивую внешнюю современность, за которой скрывается устаревшая традиция. «Манифест художников-футуристов» (*Manifesto dei pittori futuristi*, 1911), обличая традиционализм итальянского искусства, несовместимый с глубокими изменениями, которые принес человечеству «торжествующий прогресс науки» [4, р. 23], обрушивается с критикой на «артистов и институты, которые, прикрываясь ложной современностью (“*falsa modernità*”), остаются в путях традиции, академизма и отвратительной умственной лени» [4, р. 24], и на буржуазную публику, которая восхищается этим устаревшим искусством. В манифесте вновь затрагивается тема, общая для большинства итальянских художников и интеллектуалов второй половины XIX — начала XX вв. — культурная и социально-экономическая отсталость Италии по отношению к остальному миру. Впрочем, взгляд на настоящее и будущее страны здесь по-футуристски оптимистичен: за политическим и социально-экономическим возрождением неизбежно должно последовать обновление культуры, и этот обновление уже началось. «Для других народов Италия все еще является страной мертвецов, огромными Помпеями, полными белеющих надгробий. Но Италия возрождается, и за ее политическим возрождением (*risorgimento*) следует возрождение интеллектуальное. В стране неграмотных множится число школ; в стране безделья режут бесчисленные заводы; в стране традиционной эстетики сегодня взмывают к небу блистательные устремления к новому» [4, р. 23].

Воспринимая современность как идеал, еще не реализованный, но уже близкий и достижимый, и утверждая активную роль художника в воплощении этого идеала, футуристы отчасти разделяют взгля-

ды Д'Аннунцио. Впрочем, футуристская трактовка современности, включающая в себя не только художественные, но и социальные аспекты, далеко выходит за рамки чисто эстетических даннунцианских воззрений. Кроме того, если Д'Аннунцио заботит, главным образом, судьба итальянского искусства и словесности, взгляд футуристов оказывается гораздо более широким: их представления о современности охватывают не только Италию, но и весь западный мир. В манифесте «Убьем лунный свет!» (*Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, 1909) Ф. Т. Маринетти рисует глобальную картину разрушения старого буржуазного общества: «Мы прошли по руинам Европы и вошли в Азию, рассеивая испуганные толпы жителей Подагры и Паралича, как сеятели разбрасывают зерно круговым движением руки» [17, р. 17]. Необходимым условием желанного обновления становится безумие, понятое в положительном ключе, как воплощение бунтарского духа, как мощная волна, сметающая старый мир: «Здесь нужны сумасшедшие! <...> Воинство безумия бросилось с равнины на равнину, растеклось по долинам, споро поднялось на вершины <...> и наконец смело стены Подагры криками, лбами и кулаками» [17, р. 12–16]. Вслед за скапильятурой 1860-х гг. футуризм воспринимает безумие как способ борьбы против буржуазного общества и сложившегося порядка, однако если протест «растрепанных» неизбежно приводит к поражению и саморазрушению, бунтари-футуристы полны оптимизма. Они не относят наступление современности в неопределенное будущее: преобразование действительности уже началось, и они являются его непосредственными участниками, приводя западное общество и культуру в соответствие с требованиями научно-технического прогресса и надеясь вскоре увидеть сияние «нового солнечного шара», который придет на смену «старому европейскому солнцу» [17, р. 11]. Однако футуризм рассматривает современность не как статичный идеал, а как динамический процесс: «У нас осталось по крайней мере десять лет, чтобы завершить наше дело. Когда нам будет сорок, пусть более молодые и сильные выбросят нас в мусорную корзину, как ненужные рукописи. — Мы хотим этого!» [16, р. 8]. Современность в глазах футуристов — это не просто прогресс, а бесконечный ряд радикальных перемен, каждый раз уничтожающих старое ради нового.

Современность становится одной из ключевых категорий итальянской литературы второй половины XIX — начала XX вв.: в ее разнообразных трактовках раскрываются все основные философские, исторические, эстетические воззрения отдельных авторов и целых направлений. Понятие современности на рубеже веков включает в себя целый спектр разнообразных смыслов. Это и вполне определенная историческая эпоха, в которую вступает Италия после объ-

единения, и ускользящий, неуловимый настоящий момент, и достижимый или недоступный эстетический идеал. Современность как исторический период в итальянском сознании прочно связывается с разочарованием и не оправдавшимися надеждами, с осознанием отсталости и «провинциальности» страны. Критический взгляд на современное общество и культуру непосредственно соотносится с распространением позитивизма как философии и творческого метода, однако позитивистская вера в прогресс остается чужда итальянским авторам: у скапильяти социокритическая установка выражается в неразрешимом и по сути романтическом конфликте между личностью и социумом, у веристов — в столь же трагическом столкновении традиционного крестьянского мира с разрушающей его губительной современностью. В русле той же социокритической традиции находится Пиранделло. Одной из сторон трагического мировосприятия, связанного с современной эпохой, является характерное для культуры рубежа веков ощущение усталости и упадка. В итальянской литературе это настроение реализуется разными способами: у Д'Аннунцио оно приобретает форму утонченного эстетизма, болезненной обостренности чувств, у «сумеречников» реализуется в идее повседневности, как бы подменяющей собой современность, у Пиранделло выражается в состоянии потерянности и утраты собственного «я», отличающем современного человека.

С идеей современности в итальянской литературе второй половины XIX — начала XX вв. связывается целый ряд образов, которые функционируют как «знаки» современности, отсылая к этому понятию даже там, где оно непосредственно не названо. Важнейшим компонентом семантики современности становится позитивистское понятие прогресса (не социального, а, прежде всего, научно-технического). Оценка технического развития на рубеже веков колеблется между двумя полюсами — крайним скептицизмом и восторженным преклонением. Столь же неоднозначным оказывается и восприятие города как средоточия прогресса и воплощения современности.

Ключевым для культуры рубежа веков является понятие безумия, которое функционирует как примета времени, одно из главных свойств современной жизни (не последнюю роль в укоренении этого представления играет знаменитый труд Ломброзо). Безумие во всем многообразии своих проявлений словно бы пронизывает культуру рубежа веков, а современный человек, тем более современный художник, с неизбежностью оказывается носителем какой-либо из форм этого «недуга» — позитивистской психической патологии, декадентской болезненной чувствительности, пиранделлианской утраты собственного «я» или же футуристского бунта против «нормального» общества.

Помимо социально-исторического аспекта у современности есть и другая, не менее значимая сторона, связанная с понятием эстетического идеала. В эстетическом смысле современность в Италии начинается как борьба с устаревшей романтической традицией, однако уже на данном этапе проявляется противоречивый, проблемный характер этого понятия: и Кардуччи, и скапильяти, провозглашая отказ от принципов итальянского романтизма, сознательно или неосознанно обращаются к достижениям романтизма европейского, пытаясь с его помощью преодолеть культурное отставание Италии и вновь вписать ее в общеевропейский контекст. С теми же намерениями Капуана в 1880-х гг. разрабатывает новый, позитивистский идеал современной литературы, однако уже к концу века отказывается от него, объявляя позитивизм и натурализм такими же химерами, как и все прочие «современные «-измы»». Эстетический аспект современности выходит на первый план у Д'Аннунцио, который усматривает идеал современного искусства в восстановлении культурной преемственности. Противоположной точки зрения придерживаются футуристы, понимающие современность как радикальный разрыв с предшествующей традицией. Но, несмотря на разнообразие позиций, все эстетические трактовки современности в конечном счете сводятся к одной интенции, определяющей деятельность итальянских писателей и критиков второй половины XIX — начала XX вв.: преодолению отставания и изоляции Италии, возвращению ее в русло общеевропейского культурного процесса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / пер. с ит. К.Тетюшиновой. М.: РИПОЛ Классик, 2009. 400 с.
- 2 *Arrighi C.* La Scapigliatura e il 6 Febbraio (un dramma in famiglia). Milano: Sanvito, 1862. 315 p.
- 3 *Baudelaire Ch.* Le Peintre de la vie moderne // Oeuvres complètes. Vol. 3. L'art romantique. Paris: Michel Lévy frères, 1868, pp. 51–114.
- 4 *Vocconi U. et al.* Manifesto dei pittori futuristi // I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di "Lacerba," 1914, pp. 23–26.
- 5 *Capuana L.* Idealismo e cosmopolitismo // Gli 'ismi' contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitanismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica. Catania: Ed. Niccolò Giannotta, 1898. 334 p.
- 6 *Capuana L.* Per l'arte // Scritti critici. Catania: N. Giannotta Publ., 1972, pp. 127–149.
- 7 *Carducci G.* Del rinnovamento letterario in Italia // Pagine di storia letteraria. Bologna: N. Zanichelli, 1920, pp. 417–439.
- 8 *Carducci G.* Il Plebiscito // Poesie di Giosue Carducci, MDCCCL-MCM. Bologna: Zanichelli, 1913, pp. 237–242.

- 9 Carducci G. Studi su Giuseppe Parini. Bologna: Zanichelli, 1886. 409 p.
- 10 Carnero R. Tra passato e futuro // Treccani, il portale del sapere. URL: http://www.treccani.it/scuola/tesine/scapigliatura/carnero_2.html (дата обращения: 11.07.2016).
- 11 Croce B. Nuovi saggi di estetica. Bari: G. Laterza & Figli, 1958. vii, 364 p.
- 12 D'Annunzio G. Il fuoco. URL: http://www.classicalitaliani.it/D%27annunzio/prosa/Il_Fuoco.htm (дата обращения: 11.07.2016).
- 13 D'Annunzio G. Il piacere // I romanzi della rosa. Milano: Mondadori, 1940.
- 14 D'Annunzio G. Il trionfo della morte. URL: http://www.classicalitaliani.it/D'annunzio/prosa/trionfo_morte.htm (дата обращения: 11.07.2016).
- 15 Gozzano G. Storia di cinquecento vanesse // Gozzano dopo cent'anni. Antologia delle opere per l'anniversario dei "Colloqui." Imola: Nuova Provincia, 2011, pp. 135–144.
- 16 Marinetti F. T. Fondazione e Manifesto del futurismo // I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di "Lacerba," 1914, pp. 3–10.
- 17 Marinetti F. T. Uccidiamo il Chiaro di Luna! // I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di "Lacerba," 1914, pp. 11–22.
- 18 Pirandello L. Arte e coscienza d'oggi // L'umorismo e altri saggi. Firenze: Giunti, 1994, pp. 231–246.
- 19 Pirandello L. Il fu Mattia Pascal. Milano: Mondadori, 2011. 266 p.
- 20 Pirandello L. L'umorismo // L'umorismo e altri saggi. Firenze: Giunti Editore, 1994, pp. 3–147.
- 21 Verga G. Malaria // Novelle. Milano: Feltrinelli Editore, 1992, pp. 201–206.

REFERENCES

- 1 Lombrozo Ch. *Genial'nost' i pomeshatel'stvo* [Genius and Insanity]. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2009. 400 p.
- 2 Arrighi C. *La Scapigliatura e il 6 Febbraio* [Scapigliatura and February the 6th]. Milan, Sanvito Publ., 1862. 315 p.
- 3 Baudelaire Ch. *Le Peintre de la vie moderne* [The Painter of Modern Life]. Oeuvres complètes. Vol. 3. L'art romantique. Paris, Michel Lévy frères Publ., 1868, pp. 51–114.
- 4 Boccioni U. et al. *Manifesto dei pittori futuristi* [The Manifesto of Futurist Painters]. I manifesti del futurismo. Florence, Lacerba Publ., 1914, pp. 23–26.
- 5 Capuana L. *Idealismo e cosmopolitismo* [Idealism and Cosmopolitanism]. Gli 'ismi' contemporanei (verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitanismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica. Catania, Niccolò Giannotta Publ., 1898. 334 p.
- 6 Capuana L. *Per l'arte* [For the Sake of Art]. Scritti critici. Catania, N. Giannotta Publ., 1972, pp. 127–149.
- 7 Carducci G. *Del rinnovamento letterario in Italia* [On the Literary Renewal in Italy]. Pagine di storia letteraria. Bologna, N. Zanichelli Publ., 1920, pp. 417–439.
- 8 Carducci G. *Il Plebiscito* [The Plebiscite]. Poesie di Giosue Carducci, MDCCCL-MCM. Bologna, Zanichelli Publ., 1913, pp. 237–242.
- 9 Carducci G. *Studi su Giuseppe Parini* [Studies on Giuseppe Parini]. Bologna, Zanichelli Publ., 1886. 409 p.

10 Carnero R. *Tra passato e futuro* [Between the Past and the Future]. Treccani, il portale del sapere. Available at: http://www.treccani.it/scuola/tesine/scapigliatura/carnero_2.html (Accessed 11 July 2016).

11 Croce B. *Nuovi saggi di estetica* [New Essays on Aesthetics]. Bari, G. Laterza & Figli Publ., 1958. vii, 364 p.

12 D'Annunzio G. *Il fuoco* [The Fire]. Available at: http://www.classicitaliani.it/D%27annunzio/prosa/Il_Fuoco.htm (Accessed 10 July 2016).

13 D'Annunzio G. *Il piacere* [The Pleasure]. I romanzi della rosa. Milan, Mondadori Publ., 1940.

14 D'Annunzio G. *Il trionfo della morte* [The Triumph of Death]. Available at: http://www.classicitaliani.it/D'annunzio/prosa/trionfo_morte.htm (Accessed 10 July 2016).

15 Gozzano G. *Storia di cinquecento vanesse* [The Story of Five Hundred Vanesses]. Gozzano dopo cent'anni. Antologia delle opere per l'anniversario dei "Colloqui". Imola, Nuova Provincia Publ., 2011, pp. 135–144.

16 Marinetti F. T. *Fondazione e Manifesto del futurismo* [The Founding and Manifesto of Futurism]. I manifesti del futurismo. Florence, Lacerba Publ., 1914, pp. 3–10.

17 Marinetti F. T. *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* [Let's Murder the Moonlight]. I manifesti del futurismo. Florence, Lacerba Publ., 1914, pp. 11–22.

18 Pirandello L. *Arte e coscienza d'oggi* [Art and Modern Conscience]. L'umorismo e altri saggi. Florence, Giunti Publ., 1994, pp. 231–246.

19 Pirandello L. *Il fu Mattia Pascal* [The Late Mattia Pascal]. Milan, Mondadori Publ., 2011. 266 p.

20 Pirandello L. *L'umorismo* [The Humorism]. L'umorismo e altri saggi. Florence, Giunti Publ., 1994, pp. 3–147.

21 Verga G. *Malaria* [Malaria]. Novelle. Milan, Feltrinelli Publ., 1992, pp. 201–206.