

АНДЖЕЛО ГУЛЬЕЛЬМИ

ДУША ЗГАРБИ

«Я никогда не смогу забыть церковь Санта Мария ин Колле в прозрачном и растворенном свете, который проникал через ее раскрытые окна, выходящие на долину, по которой текла река Brenta. Якопо Витторелли, последний обитатель Аркадии, открыв дверь, ты спросил бы, можно ли войти, чтобы переписать только что сложенные стихи». Эти слова мы читаем во второй книге *Двадцатого века* Витторио Згарби, когда автор рассказывает о том, как во время своего профессионального скитальчества решил остановиться в Бассано, чтобы полюбоваться архитектурой Палладио и живописью Якопо дель Понте. Но мне интересно говорить не об этом. Приведенная выше цитата позволяет многое понять про Згарби, и речь идет не только о природе его критики, в которой искусство становится поводом для рассказа и повествовательного описания. В этом смысле Згарби преданно следует урокам Роберто Лонги, но я и до этого знал, что для Згарби Роберто Лонги был величайшим критиком искусства. От себя добавлю, что Лонги был также великим писателем, более того, — одним из самых значимых итальянских писателей наряду с Гадда¹.

Настоящим открытием для меня стали поэтический тон и музыкальность прозы Згарби, которые неразрывно связаны с его общим убеждением (которому он следовал всю жизнь), что искусство достигает своей цели, только если оно является поэзией. Поэзия — это то, что когда-то называлось возвышенным, и то, что сегодня Згарби называет душой (это слово много раз встречается в его *Двадцатом веке*). В искусстве должно чувствоваться «метафизическое дыхание»; если его нет — нет

и искусства. В этом смысле Згарби разделяет позицию итальянских идеалистов, тексты которых определили наше понимание великого итальянского искусства и нашу любовь к нему (от Средних веков до Возрождения и даже — с некоторыми оговорками — барокко), но одновременно и помешали нашей готовности принимать другие горизонты. Обнаружить это «метафизическое дыхание» в произведениях итальянской живописи и скульптуры последнего столетия — задача непростая (если не невозможная), за исключением привычных трех-четырёх художников, идущих от Моранди, чье воображение питалось и вдохновлялось великим классическим искусством, в частности, искусством нашего необъятного Возрождения. Благодаря этому искусству появилась метафизическая живопись и, одновременно или чуть позже, — натюрморты, пейзажи и цветы Моранди. Моранди знает, что его время — это время конца. Это время не позволяет ему рисовать человеческие фигуры (есть лишь одно исключение — его собственный автопортрет в рубашке) и алтарные картины огромных размеров, как у Пьеро делла Франческа, который является важнейшей точкой отсчета для художника, несмотря на то что Моранди писал картины размером 60 на 45 сантиметров. Остались лишь природа и предметы повседневного обихода. Я уверен, что Моранди хотел бы грезить в других пространствах, касаясь пределов, лежащих по ту сторону представления о человеке.

Для него это было невозможным. Почему — не предмет настоящего разговора. Мы должны говорить о *Двадцатом веке* Витторио Згарби (позволим себе отвлечься на мгновение и посоветуем любопытным прочитать Вальтера Беньямина).

Итак, Витторио Згарби — критик искусства, принадлежащий школе Роберто Лонги, отточивший свое критическое мастерство в наблюдении и анализе великих произведений Караваджо, Пьеро делла Франческа и Джованни Беллини, — обращается к итальянской живописи (и не только) послевоенного периода. Он еще молод и жаждет применить свои умения

(приправленные хорошей дозой самоуважения). Увы! Горькое разочарование не заставит себя долго ждать. После Моранди, де Пизиса, метафизической живописи де Кирико, возможно, Модильяни и немногих (совсем немногих) их равновеликих коллег теперь Згарби, интеллеktуал с устремлениями в духе Кроче, в рамках своей оппозиции «поэзия — не поэзия» вынужден иметь дело с произведениями, созданными по рецепту. Он не мог сочувствовать искусству неоавангарда, трансавангарда, поп-арта, арте по́вера, которые возникли из предопределений коварных критиков (возможно, этому способствовала и булимия американского рынка искусства). Произведение искусства — это *unicum*, продолжал он повторять самому себе, у него есть душа, и оно рождается исключительно из внутренней необходимости (мыслей и чувств) автора. И это несовместимо с групповым искусством, которое возникает из совершенно внешнего и не терпящего возражений предписания. За исключением Скифано. Здесь Згарби вносит поправку в то, как традиционно принято осмыслять творчество этого мастера: не проклятый художник, занятый саморазрушением, а художник, тяготящийся присутствием соседа.

Витторио Згарби был безутешен, возможно, пребывал в отчаянии: художественная панорама послевоенного времени (которое было и его временем) не могла тронуть его душу. Но он не сдаётся и продолжает искать. И находит двух потерявшихся в этом хаосе художников, — разумеется, странных и отчужденных: Леонардо Кремонини («Во времена триумфа таких художественных направлений, как арте повера и трансавангард, это был путь утверждения индивидуализма», с. 236) и Доменико Ньюли («Рисовать предмет — это значит выделять его *arché* [начало, источник — *греч.*], потаенный образующий принцип, который, как идея Платона, предшествует каждому отдельному предмету», с. 256). Но их двоих было недостаточно, чтобы утолить его жажду открытия. И Згарби продолжает искать. И находит многих не столь великих или менее великих

провинциальных художников (имена которых совершенно неизвестны неискушенному зрителю). Именно им он посвящает значительную часть своего *Двадцатого века*: эти художники конечно же не осознают (в отличие Моранди), что им выпало жить в совершенно ином историческом времени, глубоко отличном от того времени, в которое творили их дальние и более близкие предшественники. Но они любят классическое искусство и способны постичь его тайны настолько, чтобы создать произведения, в которых Згарби без труда угадывает «метафизическое дыхание» (которым отмечена вся великая живопись).

Можем ли мы заключить (по праву читателей), что Згарби не любит современное искусство? Да. Но и Роберто Лонги не любил свое время. Для Лонги итальянское искусство заканчивается вместе с XIX в., уступая место французскому импрессионизму и Сезанну, затем оно просыпается от столетнего сна вместе с Моранди и метафизической живописью. Но мы простили ему это и продолжаем прощать. Почему бы нам не простить и Згарби? Тем более что их объединяет и еще одна общая черта (или вина?): оба не задавались вопросом (при этом стремясь найти ответ), почему век, в котором им выпало жить, породил столько нелюбимых ими явлений. Каприз или нехватка талантов? Нет, ведь никогда не было такого сосредоточения (и, разумеется, растраты) талантов, как в веке двадцатом.

Мы (снова по праву читателей) прощаем Згарби, однако он сам не прощает себя. Он словно накладывает на себя несправедливое наказание за то, что не смог последовать за искусством послевоенного периода (пришедшегося на времена его зрелости) с тем же наслаждением, с которым исследовал и продолжает исследовать (с пользой для себя и для других) необыкновенный мир предшествующих веков. С тем наслаждением, которое, как пишет Леопарди в «Зибальдоне», радует нас и «усиливает нашу жизнеспособность», когда оно испытано и прочувствовано собственным телом. Двадцатый

век для Згарби — это семья, в которой дети не приносят радости своим родителям. Напротив, они заставляют их страдать в тревогах об их будущем и об их (несостоявшемся) счастье.

Витторио Згарби, терзаемый этими сожалениями и движимый своей еще неистраченной энергией, впрыгивает в прожитую жизнь, и в ее непорочности и ошеломительности учится (превзойдя всех остальных) сражаться, нападать, оскорблять, проклинать, являя исключительный пример самолюбования и убедительной словоохотливости и не отказываясь при этом от вдумчивого и выдержанного изучения истории искусства. В общем, он решает повеселиться: и становится ассессором в Милане, на Сицилии и разных других местах, повсеместным мэром, министром, постоянным депутатом и сенатором, а в скором будущем — почему бы и нет? — премьер-министром. Но, возможно, более всего он стремится подчеркнуть очевидность того фарса, который представляет собой политическая жизнь Италии.

ИТАЛО ДЗАННЬЕР

ПРЕДЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ВИТТОРИО ЗГАРБИ

Эта книга завершает великое культурное путешествие Витторио Згарби в мир нескончаемого и отчасти неизвестного итальянского искусства. Словно Одиссей, стремящийся к Пенелопе, автор, возможно, захочет пуститься в новое плавание, которое подсказывает эпохальное переосмысление самого понятия Искусства. Отныне оно не обязательно должно быть представлено в своем особом и очевидном физическом теле.

Сегодня все настойчивее проявляет себя вселенная разнообразных явлений — видимостей: через новые, завораживающие и убедительные формы коммуникации — не только визуальной, но и волшебной «цифровой». Ее ненасытные и вселенские технологические разветвления проникают за пределы наших глаз и физиологического осязания в нереальный мир Искусства как логический итог нашего тысячелетнего социологически-технологически-эстетического пути, который, без преувеличения, сопровождает всю Историю человека.

Яркое эссе Петера Галасси *До фотографии* (1981 г., которое в Италии появилось лишь через десять лет в издании *Bollati Boringhieri*) сделало очевидным необходимость создания нового произведения — *После живописи*. В наше время необходимо набраться смелости и осознать переход от времени «рукотворности» к эпохе «машинного производства». Этот переход уже достиг точки невозврата и требует фундаментального осмысления (за пределами банальностей), далекого от абстрактно-рукоблудческого философского *развлечения*.

Период рукотворности начинается в эпоху человекообразной обезьяны и длится до конца XVII в. Нового времени.

То есть с того времени, как люди научились добывать огонь и изобрели колесо, — через разочарования, открытия и предчувствия, — до того момента, когда случились многие чудесные открытия: «машинное» ткачество, сверхчеловеческая сила пара, импульс винта, который вытеснил весла и паруса, пронизывающее пространство электричество и т. д. Затем телеграф, телефон и знаковый итог — Фотография. Казалось, что «с сегодняшнего дня живопись мертва». Именно этими апокалипсическими словами ответил Деларош² на заявление Дагёра и Араго.

Конечно, живопись не умерла. Но очевидно, что она, как и любое другое культурное явление, неизбежно претерпела влияние не только «новой находки» Дагера («зеркало с памятью», 1839), но и «автоматического» изображения, которое, словно спрут, проникло во все формы передачи. Распространенный и все более популярный диалог с кино, телевидением, компьютером стал доступен любому невежде...

Витторио Згарби — один из немногих в Италии, кто «знает», уважает и любит фотографию. Он сразу же начал изучать ее, в том числе вместе со мной, на легендарном факультете DAMS³ в Болонском университете, где он был моим прилежным и любезным ассистентом.

Мой сегодняшний беспокойный призыв связан с желанием (пусть из области грез) увидеть новый труд Витторио Згарби, — после всех его элегических исследований итальянского искусства, увиденного поверх традиционных схем, — который был бы посвящен знаковой эпохе Фотографии. Исследование «эстетики» фотографии, ее связей с традиционным «рукотворным» искусством могло бы стать, учитывая творческий ум Згарби и недостижимую историко-филологическую глубину его знания Искусства, блестящим описанием времени *До живописи*.

Его интерес к этому искусству, которое все еще считается «низшим», очевиден: в этой книге он часто обращается к фотографии как в цитатах, так и в своем углубленном анализе малоизвестных или же исключенных из крупных антологий

и привычных учебников по истории искусства художников. Такими же были и учебники моего времени — Моттини, Витгенс-Дженгаро, Сальми: единственные, впрочем, которые можно было найти в библиотеках. Затем появился Арган и наконец рассказал не только о футуризме, но и о перипетиях всего авангардного искусства, о школе «Баухауз» и таких ее главных героических представителях, как Мохой-Надь, Альберс, Гропиус и т. д.

В этой книге, которая представляет собой синтетическое исследование истоков творчества различных авторов, Витторио Згарби знакомит нас с искусством множества художников, скульпторов, архитекторов, дизайнеров, каждый из которых по-своему великолепен и которые все вместе представляют собой историко-культурное полотно искусства от послевоенного периода до наших дней. Книга Згарби лишена привычного академического самолюбования автора, когда научные примечания к тексту порой в два раза превосходят сам текст, хотя эти примечания почти никто не читает, так как преподаватели ограничивают чтение студентов лишь несколькими страницами для экзамена. В ней нет и идеологической напыщенности; с помощью экзистенциального и романтического фильтра Згарби с любовью отбирает художников, которых считает исключительными, вопреки спекулятивной политике коллекционеров и журналистов и тому, что их творчество многие годы оставалось без внимания и без заслуженного признания.

Впечатляющий труд Згарби не является *Словарем* итальянских художников послевоенного времени. Не стоит искать их имена в гипотетическом указателе, хотя многие из них (Афро, Гуиди, Танкреди, Дзигаина и т. д., которые были друзьями моей молодости) присутствуют в книге, если и не в отдельных главах, то между строк. Это прекрасное переплетение представляет собой не только личное культурное наследие компьютера Згарби, но и его страстный «завет».

В этой книге с самых первых страниц читатель открывает для себя художника из Триеста Марчига, печатника Сбиза, а также возвышенного Шилтьяна, которого слишком быстро забыли другие критики искусства. Здесь Шилтьян встает в один ряд с такими искусными художниками, как Саетти, Ведова (который развился из «абстрактного экспрессионизма»!) или Гуттузо (и тут Згарби сразу же цитирует своего Учителя Арканджели вместе с Тестори и Тасси!), не говоря уже о непременном Лучо Фонтана, Пьеро Мандзони и Миланской школе.

Затем — любимые Згарби Лигабуэ (который воплощает «художественный гений народа, а еще точнее, сельский гений») и несравненный Бальгюс, а также Музич («Материал размягчается, но образ остается различимым. Это пепел огня, зажженного многими годами раньше Тёрнером. Но это огонь и Музича, его подлинный огонь») и Бурри (который «заново придумывает материал»).

В главе, посвященной архитектуре и дизайну (можно ли к ним добавить фотографию? Будет ли написана такая глава?), Згарби выделяет Джо Понти, чье творчество несправедливо (по идеологическим причинам) подвергалось нападкам и сомнению в послевоенное время (Дзеви в *L'Espresso* назвал башню Пирелли «мобильным радиопередатчиком гигантского размера»). А рядом — Скарпа, де Карло, Греготти («утопический взгляд на реальный Палермо»), подробный список дизайнеров и «мастеров перспективы» — Беллини, Соттсасс, Дзанузо и т. д. — и сложное творчество Портогези, Альдо Росси, Пурини, Пиано.

Во время путешествий автора в любимый Венето появляется Нери Поцца, в том числе и как скульптор — совершенно неизвестный в этом качестве в других историях нашего искусства. Згарби пишет эту главу как «прекрасный рассказ о молодости».

Кремонины в иллюстрациях этой книги кажется фотографом (Франко Фонтана), но на самом деле он рисовал рукой, то есть фотографом не был.

Згарби снова спасает Гуарьенти и Аннигони. Эти непременные поэты, художники, которых отличает предельное, почти «античное» техническое мастерство, кажущееся даже неуместным в их время, побеждают снобизм и парадоксальную реакционность нашей культурной политики.

Сильная глава книги посвящена Доменико Ньюли, которого Згарби всегда выделял в своих изысканиях. Здесь он предстает пионером поп-арта, нашедшим вдохновение в увеличенных и как раз «фотографических» деталях, появляющихся во многих его произведениях.

«Сколько лет мы уже не видели настоящей поэзии? После Моранди, после Личини, после де Пизиса..» — громко восклицает Згарби, вспоминая о Пьеро Злонго, о Массимо Рао, о Густаво Фоппиани и других малоизвестных художниках, которые в этой книге пробуждают наше оправданное любопытство.

Згарби не оставляет без внимания и столь не любимые им арте повера и трансавангард — движения, которые выросли на почве «концептуализма, начатого Дюшаном», и перечисляет имена таких знаковых авторов, как Коунеллис, Пистолетто, Мерц, де Доминичис, Кошут..

Автор книги задается вопросом: «Может ли понятие в искусстве существовать без вещественности?» Прекрасный вопрос, который будоражит меня как ученого, исследовавшего фотографию, а сегодня исследующего «фотовидимость». Это — придуманный мною неологизм, который обозначает различные видимости: то есть появление световых картинок на экранах мобильных телефонов или компьютеров, которые при нажатии на кнопку исчезают и сводятся к сложному и нечитаемому математически-электронному уравнению. Фотовидимость не имеет Тела, но, возможно, у нее есть Душа неумолимого призрака! Тело картинки, однако, с помощью той же кнопки может появиться снова и перейти от абстрактного уравнения к видимой очевидности, а оттуда — к очевидности графической,

которая наконец обретает вещественность и становится осязаемой, «по-другому видимой»: Фотографией. Это и есть будущее Искусства, искусства грядущих поколений, поскольку его телесные, тяжелые, громоздкие, разлагающиеся останки... снова станут Археологией, как стали сегодня археологией таинственные пирамиды и грациозная Венера Милосская.

Грустные воспоминания о Скифано — это одни из самых прекрасных страниц этой книги («... он сам стал антенной, монитором, кинокамерой, фотоаппаратом, компьютером. <... > Скифано стал инструментом среди инструментов»). Наконец, после Скифано Згарби пишет о «последнем художнике» Джанкарло Витали и о Джанфранко Феррони. В связи с Феррони автор снова вспоминает о фотографии, хотя и предупреждает: «Его видение — не фотографическое и не гиперреалистическое; оно на самом деле выражает ясность ума». Ясность ума характеризует и творчество наших фотографов, помимо «техники» и так называемой «практики», этого современного и уже древнего, спустя сто восемьдесят лет со дня его появления, искусства. Витторио Згарби восхищается этими фотографами и уважает их, и я надеюсь, что он проанализирует их дело в своей следующей, столь же необходимой, полной, убедительной и благородной книге, как эта.

ВИТТОРИО ЗГАРБИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В выборе художников, ставших героями этой книги, я ограничился преимущественно теми, чья жизнь закончилась в прошлом веке. Джино де Доминичис, к сожалению, умер в 1998 г., не стало Пьеро Гуччоне, Джанкарло Витали; в 1971 г. умер Джанфилиппо Узеллини — художник, в творчестве которого, несомненно, чувствуется исходная легкость, хотя он тоже жил в этот век, которому суждено было познать настоящий ужас.

Две книги из серии «Сокровища Италии», посвященные XX в., носят «карстовый» характер. В них представлена общеизвестная история искусства этого времени: футуристы, де Кирико, Моранди, Бурри, Фонтана. Но рядом с Фонтана, например, присутствует Фоппиани, а рядом с Бурри — Аско. В этой книге, как и в предыдущей, я упоминаю многих художников, получивших широкую известность, рядом с необыкновенными художниками, которые были заброшены и забыты. Этот дуализм соответствует разделению, на которое уже указывали другие исследователи, между искусством *прикладным* и искусством *вовлеченным* (подобные определения использовались в связи с творчеством Леонардо Кремонини). Прикладное искусство — это искусство Энди Уорхола и поп-арта: произведениями искусства становятся, например, фотографии Мэрилин Монро, Мао Цзэдуна; а писсуар из ванной комнаты перемещается в музей. Это — прикладное искусство. Когда же художник изображает человеческую драму, — вспомним творчество Антонио Лопес Гарсия, Люсьена Фрейда, Витали, Гуччоне, Бэкона, Феррони, — это вовлеченное искусство. Проще любить

Бэкона, чем Фонтана, потому что Фонтана показывает процесс прерывания с умозрительной, отвлеченной точки зрения: дыра в холсте знаменует конец истории. А затем снова начинается живопись: смотря на картины Бэкона, мы ощущаем человеческую трагедию, мы понимаем, что произведение говорит о нас, мы чувствуем себя *вовлеченными*.

Вовлеченное искусство — это именно то искусство, в которое я верю, и оно часто скрыто от глаз. Гораздо более известно прикладное искусство. Пример такого рода мы видим в новелле «Культурный отдых» коллективного фильма «Куда ты едешь в отпуск?»: посетители Венецианской биеннале смотрят, как ведут себя люди рядом, потому что не понимают произведение искусства и боятся вызвать насмешки своим поведением. Это — как присутствие на похоронах: твое присутствие может оправдать только тот, кто рядом. Тогда как на самом деле в слове «искусство» заложены универсальность, красота, абсолют. Примечательно, что когда мы думаем об искусстве, мы думаем о том, что объединяет, в то время как современное искусство мы представляем себе как нечто, что, наоборот, разъединяет.

Я попытался вновь объединить искусство во имя красоты в этот столь трудный век, который, кстати, несмотря на свою известность, является наименее прекрасным в истории великого итальянского искусства. Когда я попросил своего друга Эудженио Бусманти написать для *FMR* — журнала, который издавал Франко Мария Риччи, — статью про 1930-е гг., он ответил: «Да, тридцатые годы двадцатого века — это важный период, но как же тридцатые годы тринадцатого, четырнадцатого, пятнадцатого, шестнадцатого веков?» Тридцатые годы любого века являются более значимыми, нежели тридцатые годы XX в., хотя это прекрасная часть прожитого нами времени. Поэтому так сложно говорить о современном искусстве, но могу сказать, что нахожусь в числе людей, к которым можно отнести с наибольшим доверием, поскольку я не следую

никакой идеологии, чувствам, эмоциям или личным пристрастиям, а пытаюсь предоставить каждому художнику место, которое он по праву заслуживает. Известность не равнозначна ценности. Моей задачей было вспомнить о наиболее важных и забытых художниках этого столь сложного, столь короткого и богатого века. Я призываю вас читать мой *Двадцатый век* как книгу, которая позволит обнаружить тайные пути, прерванные тропы и открыть для себя необыкновенных и неизвестных художников.